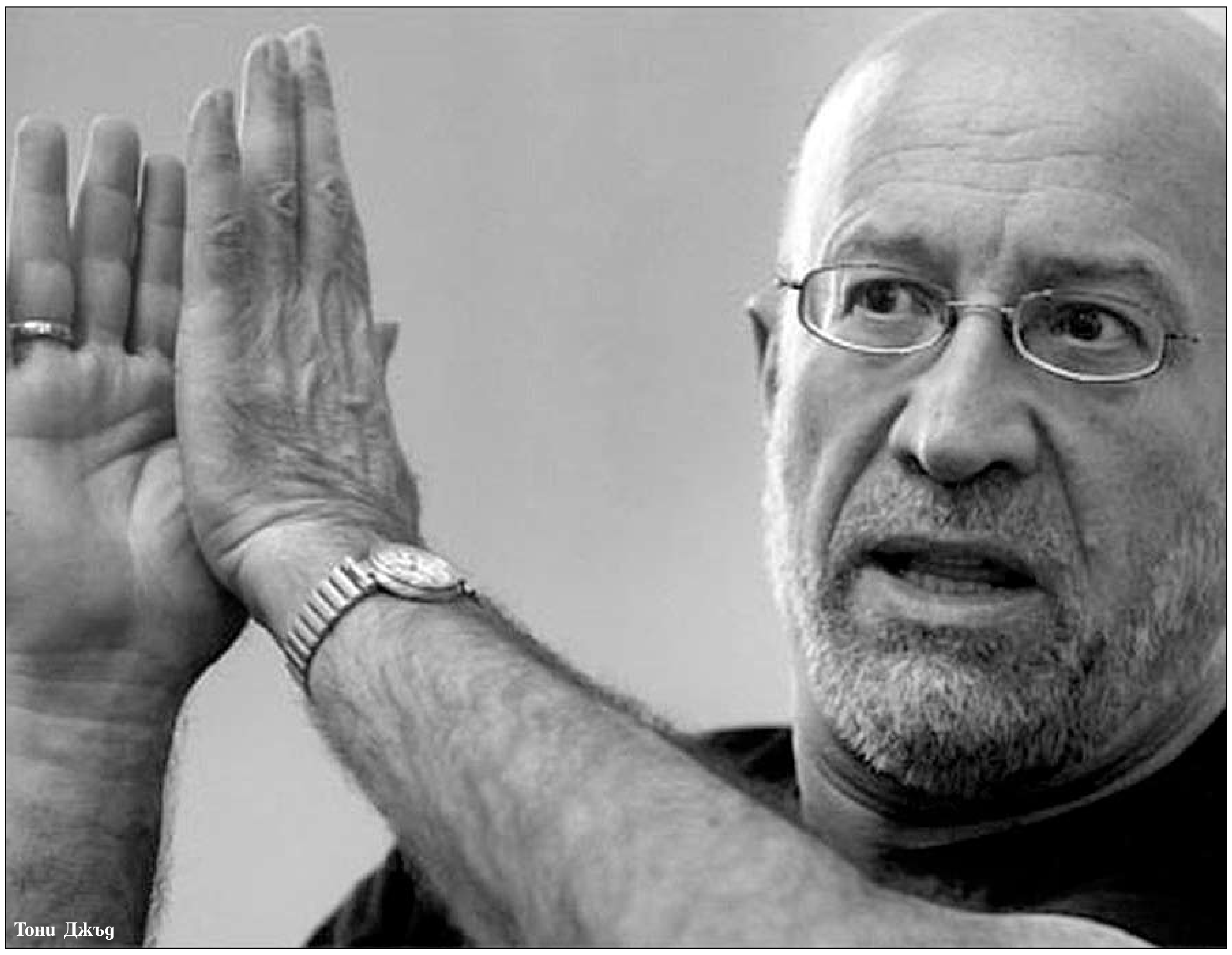
Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

Бр. 9 (9),
година I,
30 ноември
2018 г.,
12 стр.,
3 лв.

www.kweekly.bg



Тони Джъд

Когато професията на историка мине през ума и сърцето. Александър Кьосев за книгата на Тони Джъд -

на страници 6-7

Има ли още женска литература? Анкета на вестника -

на страница 8

За ретроспективата на Ингмар Бергман - Петър Крумов -

на страница 9

Петък рано утрин

Кога ще си тръгне Кошлуков?

В „Още от деня" по БНТ на 23.11.2018 г. гостуват Вежди Рашидов, Борислав Цеков, Николай Бареков. Кое обосновава този избор, е отделен въпрос. В случая по-важно е да видим как едно предаване се превръща в терен за словесен тормоз: Вежди Рашидов сплашва Иван Кръстев, Николай Бареков говори за прокурорска проверка срещу Иво Прокопиев, чете доноса на Ангел Джамбазки срещу Волен Сидеров в електронната поща на евродепутати... Това предаване е трудно да бъде разказано.

Диалогът между Емил Кошлуков и Вежди Рашидов не е журналистика, а нещо като агенция за инсинуации:

В.Р. - ***България е много малка.***

Е.К. - *Да. (...)*

В.Р. - ***Аз имах щастието и нещастието да наблюдавам процеси от тези години.***

Е.К. - *Е, толкова години, да. (...)*

В.Р. – ***Кой** [питал Нинова]* ***от ГЕРБ вий лично обвинявате в политиката, свързана с олигархията?***

Е.К. - Така, така... (...)

В. Р. - *Той [Илия Павлов]* ***за мен беше прекрасен приятел, аз приятелите си ги уважавам, човек не бива да се отказва от приятелите си.***

Е.К. - *Което ви прави чест, човек не бива да се отказва от приятелите си.*

В.Р. - ***Чудя ви са на акъла как си затрихте мечтите от покрива на университета заради пустата демокрация.***

Е.К. - *Г-н Рашидов, вашите мечти са затрити.*

В.Р. - ***Наистина се мъчихме. (...)***

Е.К. - *Вчера премиерът беше в „Шоуто на Слави", цялата държава го гледа.*

В.Р. - ***А, бе, гледах го заради премиера, аз не съм любител на тая форма на шоуто. Явно си падам по Амадеус Моцарт. Нещо ми е такова едно. Единственото, което ми липсваше от цялото това шоу, защото това е едно шоу, е песента „Няма такава държава".***

Е.К. - *Мисля, че бяхте достатъчно ясен.*

Такива „въпроси" зададе Емил Кошлуков на Вежди Рашидов. Той се самоназначи за водещ, за да сменя граматиката на обществената телевизия. Това предаване обаче е проблематично не само заради липсващата възможност на другата страна да изкаже позицията си, проблематично е, защото водещият трябва да задава въпроси, а не го прави. Вместо това, разговорът продължи така:

В.Р. - ***Къщата с часовника е проста работа.***

Е.К. - *Не с часовника, а Червената къща.*

За малко музеят на Андрей Николов да стане ресторант.

За какво е този разговор ли? Той се оказа възможност бившият министър на културата и сегашен председател на комисията по медиите да обвини Иван Кръстев, който бил заплашил Вежди Рашидов по телефона заради наема за Червената къща. Рашидов рече, че ще каже повече, *кат' му дойде времето. На парче, днеска ви пуснах малко.* И обясни пред незадаващия въпроси Емил Кошлуков, че собствеността на Червената къща е била причината стотици хора да му искат оставката. Емил Кошлуков премълча, че оставката на Рашидов беше искана заради политиката му като министър, а и заради заплахите към журналиста от БНТ Георги Ангелов, тогава водещ на предаването „Денят започва с култура". През 2016 г. министърът поиска журналистът да не забравя, че е на държавна заплата...

В края на 2018 г., в „Още от деня", шефът на парламентарната комисия обсъди в ефир способността на сегашните водещи Михаил Заимов и Димитър Стоянович да говорят за национална култура. Намери ги за опитни. Провлачи въпросително *Шааани?*, когато Емил Кошлуков му подхвърли името на една от водещите на „Култура.бг", която зрителите познават като Александра Гюзелева. Тя се видя на Рашидов като компетентна поради мъжа си: *Шани сигурно разбира от приложната графика, мъжът ѝ е график*. Анна Ангелова, нали е журналистка, остана без коментар.

Така завърши този разговор, в който Кошлуков бе поканен на рождения ден на Вежди Рашидов. Но това бе нищо в сравнение с интервюто на водещия с Николай Бареков. Там обществената медия беше принизена до равнище, което не подозирах, че е възможно.

Затова въпросът ми към генералния директор Константин Каменаров е: **кога Емил Кошлуков си тръгва?**

Телевизията се тресе от скандали и редакционни проблеми. Емил Кошлуков и други хора от ТВ7 бяха внедрени от директора на БНТ на ръководни постове, за да повишат гледаемостта на обществената медия. Данни на пийпълметрична агенция с класация на най-гледаните предавания показва, че няма никаква промяна.

БНТ продължава да изскача в класацията само когато излъчва големи футболни турнири. В списъците с гледаеми предавания няма и следа от „Още от деня", няма Стани богат", няма ги всички тези игри, които се харесват само в директорските кабинети на БНТ. Защо тогава Емил Кошлуков е програмен директор? Защо продължава да превръща „Още от деня" в платформа за партийни внушения? Време е тези въпроси да получат отговори.

Жана Попова

Избори

Тони Джъд

В сътрудничество с **Тимоти Снайдер**

Да мислиш двайсети век

Превела от английски
Невяна Андреева
ИК *Колибри* 2018, цена 28 лв.

Българско кино в Монреал

От 29 ноември до 6 декември в Синематеката на Квебек в Монреал ще се проведе панорама на новото българско кино. Програмата включва 26 заглавия от всички жанрове и видове, създадени през последните двадесет години и донесли престижни награди и номинации от множество фестивали по света. Сред тях са „3/4" на Илиян Метев, „Ѝга" на Милко Лазаров, „Георги и пеперудите" на Андрей Паунов, „Докосване" на Велислав Казаков, „Източни пиеси" на Камен Калев, „Каръци" на Ивайло Христов, „Кораба Слънчоглед-1" на Васил Горанов, „Лов на дребни хищници" на Цветодар Марков, „Маймуна" на Димитър Коцев-Шошо, „Нов живот" на Стефан Иванов, „Подслон" на Драгомир Шолев, „Слава" на Кристина Грозева и Петър Вълчанов, „Срам" на Петър Крумов, „Vivaldi Vvinter" на Теодор Ушев и др. Това е втората по рода си ретроспектива на нашето кино в Канада след 2001 г. и идеята е тя да сложи началото на ежегодни срещи с българските филми и копродукции. Събитието се организира от Cinémathèque québécoise, Little Big Films (България), Yantra Films (Canada) и Dynho Images (Canada).

Филмът на откриването е омнибусът по разкази на Георги Господинов „8 минути и 19 секунди, където с „Кристин, която маха от влака" в игралното кино дебютира живеещият в Канада аниматор Теодор Ушев.

К

Кресендо декресендо

Йорма Панула – могъщество на опита, на мъдростта

Дали столичният меломан разбира какъв шанс му предоставя юбилейният сезон на **Софийската филхармония**? Изглежда не съвсем. Изглежда също, че листата на големите в музиката на тези, които обичат да са на концерти заради имената, е твърде ограничена. Също като интереса на повечето ни музиканти, още повече диригенти. Ако това не беше така, на 22 ноември зала „България" трябваше да е претъпкана. Защото пред оркестъра застана колосална фигура. След майсторския си клас в София, световноизвестният диригент от Финландия, учител-създател на големи диригенти, **Йорма Панула** (1930) пристигна за съвместен концерт с филхармонията. Преживяването може да се определи като единствено. Ако Антони Вит проектира възможностите на оркестъра в неговото възстановяване като инструмент, способен да създава много, то Панула преобрази същия този оркестър. Преобрази го като звукова сплав, като култура на музициране, в скоростта и гъвкавостта на рефлекса, в многоцветието на тембрите, в пределно артикулирания щрих, във въображението, но и дисциплината на фразиране, в звуковото превъплъщение на партитурата.

Партитурите бяха две – Първият цигулков концерт на Прокофиев и Четвъртата симфония на Малер. Колко разнолик може да бъде прочитът в този концерт, демонстрира цигуларката **Лия Петрова** (1990). Трудно ми е да прибавя обичайното „млада" пред името ѝ, защото интерпретационният ѝ подход е така зряло вдаден във възможностите на текста, в импулсите на въображението, които той предлага, че, слушайки я, човек може само да се удивява на снизходителното определение „Менделсонов концерт", което са „зашили" веднага на композицията присъстващите на премиерата му в Парижката опера (18 октомври 1923 г.) Шимановски, Артур Рубинщайн, Пикасо, Анна Павлова, Беноа и Стравински, чийто октет за духови бил изпълнен на същия концерт.

В своята солова изява Петрова разшири територията на внушенията в конструктивно съглашение с маестрото, който импулсираше и допълваше с темброво вариране на тематизма. Така лиричният пласт на творбата бе контрастно допълнен с по-настойчивия, агресивен дори речитативен пласт, в който творбата придоби отчетлива гротескност още в първата част, за да се развие вихрено в скерцото, където имаше моменти на драматичен звуков предел. Оркестърът поде тази линия страхотно – с реплики, които завършиха гротесковото изображение, за да прекъсне с известната си внезапност, изработено от диригента – с леко илюзорно изтегляне в края – желание за продължение, което умира сякаш. Петрова подчерта великолепно тази двупластовост на концерта със солиден инструментален ресурс по отношение на трансформациите на звукакантилена с филиране, с подчертана плътност при смяната на темпо и характер, смислов оттенък на щриха, бързина в драматичните обрати и промени в боите, с игра на светлина и сенки, сериозно поощрена от оркестъра. С него Панула сътвори чудеса по отношение на изразността и ансамбловото съглашение, в което в третата част не случайно високият глас на цигулката се преследва от остинатните движения на ниските оркестрови гласове. Съвсем различен от стандарта прочит, в който драматичното, зловещото, трагическото е по-силно от красивата мелодичност, с която се свързва този концерт.

Трудно се предава преживяването, което Йорма Панула създаде с Четвъртата симфония на Малер. Трудно се възпроизвежда и преображението на един оркестър, който абсолютно се въздигна до висотата на своя гост-диригент. Панула дирижира седнал, с много икономичен, прибран жест, без палка. Всъщност, музиката е съсредоточена в десетте пръста на ръцете му – с всеки елемент, който той показва и непрестанно напомня за характера на изпълнение. Толкова категорично ясно, че няма как да не се направи – чувстваше се вдъхновеното участие на музикантите, рядко срещано в концертната ни практика.

Във визията на Панула за Малер няма отдих от усещането за присъствието на смъртта – „представена" като че ли главно чрез тембъра на арфата и особено от специфичните ѝ пицикати, които се чуваха над и въпреки оркестровата маса и сила. Сред симфониите на Малер, кой знае защо, Четвъртата се счита за полека за изпълнение, по-достъпна като внушение...

Може би заради транспарентната оркестрация (тук оркестърът е без тромбони и туба), може би заради пределно ясната драматургия, при която трите части са смислова предтеча на четвъртата, кулминация на композицията, изградена върху песента „Небесният живот", която рисува представата на едно дете за рая. Своеобразната иреалност на съдържанието бе в основата на интерпретацията на Панула. Така емоционалните сфери „вървяха" редом в непрекъснато вариране на смисъла, на излъчването... Всяко движение във фразата излъчваше многозначимост с всеки преход от лирика към разкъсваща тъга, от скерцозност към зловеща игра, от тържествуване към някакво усещане за „последност"...

Нагнетено от смисъл провеждане, в което съзнанието не смогва да разчете всичко. Фабулният характер на музиката тук бе съвършено изваян. И още: в този толкова изпълнен със субстанция подход към творбата Панула изпълни абсолютно безкомпромисно всяко авторско предписание; подчертаваше смисъла му в артикулацията на темпо, на репетитивност във фразите, на една подвижност, която е мечта на самия композитор: „да властва възможно най-голяма подвижност на ритмите, на хармониите и... само каква полифония..!"

Тъкмо тази подвижност, която постигна Панула с нашия оркестър, осигури естествения ход на музиката, вдъхновеното развитие на творбата, в което сякаш всеки тон влизаше в контекста, създаваше полета на семантични внушения и същевременно не нарушаваше единното цяло. Всичко имаше в тази музика – и болка, и страст, и ликуване, и фатални предчувствия, и странна тайнственост, и злокобност, различни състояния, цветове...

Очакваше се в четвъртата част психологическата драма да бъде изведена през светлината на високия глас, изразяващ детското удивление и възторг... За съжаление, сопранът **Мария Радоева** не можа да влезе в атмосферата на творбата. Тя имаше проблеми с артикулацията, с интонацията, някак не се вслушваше в характера, изискван и постигнат от диригент и оркестър. А към това трябва да прибавя и едно твърде ситно вибрато, което никак не допринасяше за красотата и светлината, за ирационалното внушение във финала на творбата, който обикновено се пее с едва доловимо вибрато, за да се постигне ефектът на детския звук. Но преживяването, което създаде изключителният диригент и музикант, ще се помни и от публиката, и, надявам се, от оркестъра.

В този изумителен диригентски поход към филхармонията скоро очакваме ученика на Панула **Юка Пека Сарасте** - отново световно име.

Екатерина Дочева

Ходене по буквите

Веселина Седларска. „Депресията ме обича". София: ИК „Сиела", 2018. Цена 14 лв.

Човек, който пълноценно общува с депресията и с антидепресантите, човек, който прави разлика между психиатър и терапевт, човек, който търси изход от себе си - и нов подход към себе си, ще бъде впечатлен от откровеността и силата на Веселина Седларска - и след всяка страница ще казва: ***да, да, да... Да, така е.*** „Депресията ме обича" е честна изповед - и честна публицистика. Написана с топлота... рецепта. Откакто прочетох наблюденията на Седларска за фейсбук, започнах да променям поведението си и там, да бъда по-открит и по-далеч. Умна жена. И свободна. И пише не само за своята депресия, но и за депресията на България. Седларска живее в Сливен. Но всъщност е в центъра, в епицентъра на всичко. Как да не се депресира.

Ървин Ялом. „Моят път към себе си". Мемоарите на един психиатър. Превод от английски Ангелин Мичев. Пловдив: ИК „Хермес", 2018. Цена 19,95 лв.

Този път ще отбележа два пункта в творчеството на световноизвестния психиатър и средищна фигура на екзистенциалната психотерапия: диалозите, които д-р Ялом води със своето аз от различни години, и признатата му нужда от баща и наставник - във време, когато авторитетите са напълно разжалвани и всеки сам си е учител. Ето още два начина да се облекчите, когато депресията Ви обича. „Моят път към себе си" има място в една литературна колонка, защото сякаш Ялом постави началото на белетризацията в авторефлексията на своята терапевтична практика - и, слава Богу, най-прозорливите му съчинения вече са на български. (Много любопитно е да се чете неговата автобиография в контекста на „Пътувам себе си" - бравурните спомени на сливналийката Юлия Кръстева в разговор с родения през 1985 г. клиничен психолог Самюъл Док, издадени неотдавна от „Колибри". И задръжките ми изобщо не са заради Държавна сигурност, пази Боже. Същото издателство прочее, неотдавна пусна и прочутата „Екзистенциална психотерапия" от Ялом.)

Илко Димитров. „Черно". Избрана поезия. София: Издателство за поезия „ДА", 2018. Цена 15 лв.

След „Бяло", предишната рекапитулация на Илко Димитров, новата - „Черно" - съдържа книгите му „Продавачът на конци" (2009), „Четири" (2011), „Това едно" (2013), „Можеш ли го" (2013). Това, разбира се, за заглавията им, книги за целината на поезията, но събрани в „Черно", те взаимно се четат - и добиват нова стойност. В момента не се сещам у друг български поет да има каква ожесточена воля за изказ и за обобщение, за всеобхватност на посланието, за система в разбирането на света и на самия себе си. „Черно" е като сборник заклинания, посредством които авторът е съдник на себе си, а прокурор на себе си, а съдия на себе си. Пред нас е самообвиняващо се, а направо самоунищожително аз, което непрестанно се самоподрежда и надмогва. Самоук максималист, който ни дава много повече от другите. Редът на стихотворението става параграф, алинея. Правилното и неправилно терзаят Илко. А за очакваното „Сиво", в което болката ще е построена. Капитулирала.

М.Б



Валентин Дончевски, Живопис

Живописната вселена на Валентин Дончевски

„60 години живопис – юбилейна изложба на Валентин Дончевски", изложбена зала „Райко Алексиев", 15 – 30 ноември 2018

Поколенчески принадлежи Валентин Дончевски, културната среда на артистичната рефлексия във време, в което българската живопис трескаво търсеше нови пътища, освобождавайки се от изобразителни клишета, усвоявайки идиоматичния език на формалните, абстрактно-пластични стойности - големия, упойващ проект на модернизма.

По това време (началото на 80-те години), Валентин бе част от една студентска и артистична общност, която преживя с колективен патос своето откриване към изкуството. Спомням си безкрайните разходки в средновековния Търново (те - напористи и талантливи студенти, аз - неопитен асистент) с безкрайните разговори, в които запалихме неумело интуитивните си докосвания до мощната пластическа и духовна сила на старите майстори от Холандската и Испанската школи или съвкупността и абсолютизирането на пластическия жест при Пикасо и Матис.

В тази среда Валентин Дончевски бе един от най-продуктивните, надарен с мощен усет за пластика, за плътността на цвят и тон, фактура и структурност. Рисунката му бе активна, с освободена реакция, с експресия на психична и духовна енергия. Но, най-важното - носеше неочаквано, парадоксално различно виждане на реалността.

Стотици рисунки, акварели и маслени платна, от най-незначителните до най-претенциозните, бяха наситени с усещане за случване, за събитие; и независимо от различните подходи и техники, носеха белега на личното преживяване, на индивидуалния психичен свят на Аза. В стихията на своето експресивно рисуване Валентин нарушаваше определеностите на стилови граници и с лекота се изразяваше в различни изобразителни системи - от груб, натурен реализъм през сюрреалистични трансформации до крайно експресивни форми.

Споделям тези рано проявени характеристики, защото те предопределят оригиналността на изградения свят на Валентин Дончевски. Свят, който събира и изразява в своята еклектична многоликост стилистични белези, знаци и артикулации от експресионизъм, сюрреализъм, наивизъм, магически реализъм, неомитологизъм.

От определящо значение за формирането на автора е духовното любопитство и ранното докосване до ученията на Рудолф Щайнер и Петър Дънов. Това активно, екзалтирано откриване към трансреалното, мистичното, езотеричното потърси своите очертания през емоционалната и духовна сила на пластични и семантични кодове, извиращи от дълбините на родовата памет, традицията на фолклора, езическата обредност, символиката на ранното християнство и средновековния мистицизъм.

В пластическия космос на художника - черги, плетове и дувари, зърната и кратунки, шевици, великденски яйца - лица, маски, обкови и ореоли взривяват своята конкретност, изплъзват от определеността на своето историческо битие, за да преодолеят границите на линейното време и постигнат онзи миг Вечност, в който минало и бъдеще, начало и край се завъртат в безкрая на Голямото Митологично Време. Художникът се изправя пред чудото на Сътворението, пред неговите тайни и необяснимост, със суеверния страх на езичник, с транса на шамана, с духовната откритост и упование на християнина.

Изправя се на прага на реалността и неговото екзалтирано въображение ражда фантазни, свръхреални образи, обвити в искряща светлина - илюзорни и блещукащи. Дончевски ни превежда през многомерността на своите пластически пространства, води ни по закрити, мистични мостове към една духовна вселена.

Смесването на времена и пространства, подобно космогонията на Шагал и Казаков, парадоксалното събиране на елементи от различен логически порядък, натрупването на знаци и символи от различни епохи и култури в сложна пластическа и смислова канава, в която тревожно съзнание отбива своите духовни и културни проекции. Валентин Дончевски създава експресивна, енергетична, витална живопис. Цветни и бели сияния обвиват фигури, заливат пространства.

Наложени светлинни магистрали разсичат картината, свързват и разделят световете. Цветът е изведен от своята живописно-колористична описателност и търси феномена на своя духовен абсолют. Безтегловността, дематериализирането, фрагментирането и наслояването на пространствата, енергийното уплътняване, цветните експлозии, атомизирането до субстанциално единство търсят неспокойния ритъм на мистичния емпирични и духовно извисяване.

Сблъсъкът между профанно и свещено, известно и неизвестно, реално и абсурдно, пълно и празно откриват своите пластически решения през опозиции: хроматично - ахроматично, пластично - декоративно, активно - пасивно, плътно - прозрачно.

Поемащ сила от корените, Дончевски съпреживяно носи културата на една духовна традиция, търси упование и вдъхновение от земни имена на българското изкуство като Иван Милев, Николай Райнов и Димитър Казаков - така съдбовно свързали живота си с тази култура.

Творческите усилия на Валентин Дончевски, независимо от уникално личната стилистика, се свързват с търсенията на редица съвременни автори, които определят активността на теза за живопис, формират фронт на неофолклорни и неомитологични идеи.

Актуални теза във времето на глобализация, която събира сила, намира основание и вдъхновение в традицията, във феномена на народностния дух, която оживява духовния порив, съвържа митологичните насаги, дълбоко кодирани в човека и съхраняващи основните, дълбинни енергии на живота и сътворението. Позиция, в която завръщането към корена, към паметта на рода, слизането в културните напластявания е не само носталгия по загубено качество и ценност, а събиране на духовен опит, опора и надежда за ново начало.

Патосът на тази теза намери в реплика на големия български художник Димитър Казаков - Нерон: „...Какво трябва да дам на Европейския дом? Само и единствено онова, с което мога да спасявам Америка - уникалната си даденост на рядък за света човек; силата и чистотата на емоциите си; културата на сърцето и готовността на ръцете да се подчиняват на подсъзнателната вяра в лабиринта на генетичния ми Аз на границата на Европа и Азия, вред Гърция и Рим, под нозете ми в археологията; ясновидствата ми от праотците като нежност на духа и силата на слънчевите ми енергии в тялото..."

Проф. Станислав Памукчиев



Кадър от *Островът на кучетата*

от пръв поглед

Виртуозна анимация

„Островът на кучетата" (Isle of Dogs), 2018, САЩ/Германия, 101 минути, анимация, режисьор и сценарист Уес Андерсън (по сюжет на Уес Андерсън, Роман Копола, Джейсън Шварцман и Кунчи Номура), продуценти: Уес Андерсън, Скот Рудин, Стивън Рейлс, Джеръми Доусън; художници: Пол Харод, Адам Щокхаузен, Кърт Енгерс; оператор Тристан Оливър, музика Александър Деспла, с гласовете на: Брайън Кранстън, Кою Ранкин, Едуард Нортън, Скарлет Йохансон, Бил Мъри, Лийв Шрайбър, Джеф Голдблум, Боб Балабан, Грета Гъруиг, Тилда Суинтън, Ф. Мъри Ейбрахам, Кунчи Номура, Франсис Макдорманд, Йоко Оно, Харви Кайтел, Кен Ватанабе.
Награди: „Сребърна мечка" за режисура от Берлинале, на публиката от Саут-Саутуест и „Титаник Фест".
Показан на Киномания

„Островът на кучетата" е решително сред най-добрите филми на годината. След „Гранд хотел Будапеща" (вж. „Култура", бр. 16 от 2014), безподобният Уес Андерсън отново завива към анимацията. Обаче, за разлика от „Фантастичният господин Фокс" (2009), създаден по романа за деца на Роалд Дал, новият му филм е по оригинален сценарий, макар и вдъхновен от ранното творчество на Куросава. За разлика от „Гранд хотел Будапеща", „Островът на кучетата" отива 20 години напред – в Япония, в мегаполиса Мегасаки, управляван от фашизоидния кмет Кобаяши. Той обича котки (по-късно виждаме татуировка на гърба му) и ненавижда кучета. Заради опасност от епидемия от кучешки грип, той нарежда всички породи и мелези – домашни и улични. Като първа жертва виждаме в клетка сред опадащите синеокия Спотс, назначен преди три години от самия Кобаяши за пазач на племенника му Атари („не домашен любимец, а пазач"). Шест месеца по-късно сметището е населено със стотици клетки и кучета.

Със самолетче на острова пристига 12-годишният Атари. Търси Спотс. И започват шеметните приключения на момченцето и петимата му кучешки приятели Рекс, Дюк, Бос, Кинг и Шеф с едно синьо и едно червено око, които в началото е подозрителен. Ставаме свидетели и на кучешки романс. В това време професор и екипът му търсят ваксина...

С рамка от момченца с японски барабани, филмът има задкадров разказвач. Разделен е на пролог и 4 части. Разказан е във флашбек, като това се уточнява с надписи. От време на време се появяват песни и рисунки. Кучетата говорят на английски, японците – на японски.

Страховито-абсурдната история е положена сред японски футуризъм и дисциплина, карти, диаграми и йероглифи, кметски разобличения и схеми, телевизионни и всякакви медийни манипулации, студентско мируване, ученически дързости, кучешка изобретателност, момчешко дръзновение... Заснети в остри ракурси, куклите са толкова живи и динамични, че забравяш, че гледаш анимационен филм. И все пак това е пълнокръвна анимация, където компютърът е използван с виртуозен артистизъм. И музиката на Александър Деспла е прекрасна. На моменти „Островът на кучетата" напомня японската манга или анимето на обичания от Уес Андерсън Хаяо Миядзаки. С мощната кучешка алегория препраща към играния филм на Корнел Мундруцо „Белият бог" (вж. бр. 17 от 2015).

Въпреки че на моменти е преподчертано инфантилен, филмът е безлюдостна антиутопия. Побира най-актуалните всемирни проблеми – от потребителството до авторитаризма, от омразата към различните до равнодушието...

Изтръгва емоции. И да не си съгласен с финала, той е логичен завършек на екранната борба. Само че филмът можеше да е по-кратък с поне четвърт час.

Героите са озвучени със звездни гласове, сред които са и като любимците на Уес Андерсън Тилда Суинтън, Бил Мъри и Франсис Макдорманд, както и Йоко Оно.

Не съм имала толкова силно анимационно преживяване от „Аномалиса" на Чарли Кауфман и Дюк Джонсън (вж. бр. 11 от 2016).

Дано „Островът на кучетата" излезе на екран – вярно, ако е дублиран, ще се загубят гласовите специфики, но пък и децата ще му се радват.

Геновева Димитрова

Бергман като лабиринт

„Ингмар Бергман: година от живота", 2018, Швеция/Норвегия, 116 минути, режисьор Джейн Магнусон
Показан на Киномания

Изисква се немалка смелост, за да реализираш документален филм за Бергман – режисьор със статут на гений, за когото са писани книги и са заснети филми. Особено по повод 100 години от рождението му. И то такъв филм, който фиксира една-единствена година като твърде показателна за дългия му житейски път. Разбира се, това вероятно може да се възприеме и като режисьорски трик на Джейн Магнусон, която цели да синтезира, да обърне логиката на поредния разказ за човек, който сам много е разказвал за себе си.

Макар още в началото да са навързани част от биографичните особености от тази конкретна 1957 година, подробната фактология от нея по време на филма се изплъзва. Човек забравя за изходната точка. Трупат се подробности, добре известни или дребни, които проблематизират маниите на Бергман. Но, освен нюанси от личността му, на екрана е извадена и своеобразна ретроспектива на най-яркото от творчеството му.

По време на целия филм си мисля, че искам да разтворя биографичната му книга „Латерна магика" (на моменти филмът върви по нея) и на малки листчета с бележки от „Ингмар Бергман: година от живота" да добавям факти към битието му, да подчертавам, да слагам въпросителни и удивителни, да направя карта с филмите му и взаимовръзките с личните му драми.

Във филма са използвани интервюта и с по-малко познати на публиката лица, с които е общувал – професионално и не само. От дистанцията на времето, те все пак не спестяват някои свои неласкави наблюдения, изложени обаче след преклонението пред таланта. Всички те са съчетани с архивни кадри, извадки от интервюта със самия Бергман и тематично подбрани откъси от негови филми. Режисьорката се опитва да направи свое разследване, в което 1957 г. е само граница, спрямо която мести биографичната лента напред и назад.

Непрекъснато завъртане, трупане на позитивни характеристики... и изведнъж става дума за някои от любимите му демони, но не така романтизирано, както той често ги е представял.

В интервю от 2014 г. Лив Улман казва, че няма проблем да говори отново и отново за Бергман, защото, правейки това, го преоткрива, преосмисля и си го припомня. И ето, филмът тече и човек се пита няма ли и тя да се появи най-накрая, защото подобен разказ няма как да мине без нея; и Лив Улман се появява. Филмът вече значително се е разгърнал. Въпреки натрупаните впечатления, готови сме да чуем и нейния поглед - режисьорката обаче ни лишава от дълги словоизлияния, фразите са лаконични.

Не са подминати физиологичните проблеми на Бергман. Не са спестени факти, които биха хвърлили сянка върху гения му. Безгрешни хора няма, дори когато са полуобожествени. В образа му са вписани и черти на физически и психически насилник, на човек, способен на жестокост.

За пръв път се показва интервю с вече доста възрастния му брат, което Бергман лично е спрял от излъчване още през 80-те. Въпреки че суровият материал вероятно съдържа още развенчаващи мита наблюдения, той е ползван с мярка. Става ясно, че когато мислим за брата на Бергман, трябва да внимаваме повече за това, което ни казва за него авторът на „Фани и Александър".

Макар и прекалено дълъг, въпреки няколкото финала, благодарение на монтажа, динамиката и разнообразието на документалния материал, филмът не натежава. Успява да обеме противоречията в личността на Бергман: маниите му, слабостите му, властта, контрола, фигурата на жената...

Филмът показва Бергман като лабиринт, като задача за лично решение: да прецениш коя версия избираш, доколко му се доверяваш и къде откриваш спекулациите – неговите и чуждите. В този лабиринт, мислейки за човешките му слабости, градиш общовалидни схеми и мислиш и за своите демони.

Ингмар не е Александър, Ингмар е Фани. Бергман ни е заблудил, но все пак не е развенчан.

Елизабета Зайкова



Танцува Светлана Захарова

Празник за сетивата

Така може да се определи гастролът на **Светлана Захарова** и **Денис Родкин** в спектакъла **„Баядерка"** на **Софийската национална опера и балет**. В рамките на една година световната прима Захарова гостува за трети път в София. За първи път обаче тя танцува на сцената на Националната опера – естествената среда на балетния артист. Много попълно, цялостно и въздействащо е присъствието на един артист в театъра и да, чак в настоящото представяне публиката истински се запозна с явлението Захарова.

Ролята на баядерката Никия е особено скъпа на Захарова. Именно с нея тя се представя в парижката Гранд опера през 2001 г. и това е началото на триумфалния ѝ път към световните сцени. Примата е танцувала безброй версии на шедьовъра на Петипа по всички точки на земното кълбо. С времето тя развива, надгражда и дообогатява любимия си образ, а днес изпълнението ѝ се приема единодушно за еталон.

Балерината без затруднение се вписа в българската редакция на балета, която е дело на Сергей Худеков и е най-близо до тази на Мариинския театър в Санкт Петербург.

„Баядерка" по музика на Лудвиг Минкус е сред шедьоврите на безсмъртния Петипа, превърнал се в един от шлагерите на класическото наследство. Създадена в духа на модната за XIX век източна екзотика, постановката съчетава задължителната за имперския театър зрелищност с проникновена хореографска драматургия.

Главно постижение на хореографията е образът на храмовата танцьорка Никия. Именно този образ е носителят на един качествено различен подход към традиционната структура. Принципно лишена от виртуозни изяви в първите две действия, героинята се впуска в танц едва като видение в трето действие. Танцът се явява образ на безсмъртната любов, на истинското живеене. „Баядерка" е един от балетите, в които танцовата образност излиза от рамките на пошлия мелодраматичен сюжет и се превръща в зрима поезия, във възвишен апотеоз на любовта. В този смисъл изпълнението на Никия е мерило за висока класа.

Подобно на Жизел и на Одета-Одилия, Никия не е образ, който позволява на балерината да се скрие зад техническото майсторство, изисква се вроден лиризъм, тънък музикален усет, за да може тялото да изпее трогателната история на баядерката, решила с цената на живота си да победи предопределението.

Изпълнението на Светлана Захарова бе точна илюстрация на хореографския замисъл. Всичко в нея е толкова съвършено, толкова съответстващо на класическия канон, че тя сякаш е не балерина, а идея за балерина. Десетки страници са изписани за перфектните ѝ пропорции, изваяните ѝ крака, безкрайните ѝ ръце, изящната глава с ангелски черти на лицето. Да, нейното тяло е съвършен инструмент, но Захарова притежава техника, с която безупречно контролира всяко движение до най-малък детайл. Не напразно балерината се счита за емблема на руската балетна класика. Захарова изглежда крехка и нематериална, а в същото време притежава невероятна сила и устойчивост. Същността на нейната виртуозност е не демонстрация на трикове, а спазване на чистотата на танца; и абсолютен професионализъм, който ѝ позволява свободно да твори на сцената.

Още с първата си поява тя създаде атмосферата на тъга и обреченост, която не я напусна дори в дуета с любимия ѝ Солор. В интерпретацията си Захарова много вярно изважда идеята на Петипа, че балетът е не толкова разказ за любовта между Никия и Солор, а за стремежа към любовта като израз на самия живот. Не разочарование от предателството, а оплакване на любовта, елегия за несъстоялия се живот пластически пресъздава Захарова с прословутия танц със змията във второ действие. В картината със сенките примата плува в свои води - небесна, въздушна, по-лека и ефирна от воала, с който танцува – истинско въплъщение на романтичния идеал.

Абсолютно достоен и равнопоставен в партньорството бе Денис Родкин. От миналогодишното си представяне в „Жизел", младият премиер-солист на Болшой театър е отбелязал очевиден напредък. Подобно на Алберт, ролята на Солор изгражда образа на благородника, който обича дотолкова, доколкото обстоятелствата му позволяват, с лекота предава избраницата си, след което съжалява. Не напразно в оригиналната версия на Петипа Солор не танцува до момента, в който му се явява сянката на Никия. Хореографът го лишава от правото да танцува, а дуетите и особено вариацията от известното па де дьо с Гамзати са добавени впоследствие. Танцът в действието със сенките е израз на истинската любов, чувство, което Солор не е познавал и което се пробужда тогава, когато е загубил Никия. Денис Родкин великолепно пресъздава идеята на Петипа за предателството, изкуплението и трагичното прозрение.

Като истински премиер на Болшой, Родкин има перфектната външност, позволяваща му с лекота да пресъздаде галеника на съдбата, триумфиращия аристократ. Властен, егоистичен и бляскав – такъв е неговият Солор. Леката скованост в мизансцените, което е разбираемо – балетистът за кратко време е трябвало да усвои чуждата редакция – бе компенсирана от изключителна свобода в танцуването. Родкин е изпълнител със смайващ отскок и мащаб, сякаш въздушното пространство му дава допълнителна енергия. Неговите скоковете бяха своеобразен маркер на емоционалните състояния на героя – триумфиращи във второ действие, драматично поривисти в сцената със сенките.

Изключителната музикалност на артиста подсилваше вродената му романтичност. Родкин е от тези редки изпълнители, които не танцуват под съпровода на музиката, а танцуват самата музика. Двамата със Захарова бяха изумително красив и хармоничен дует.

Гостуването на артисти от такава класа е безценно сверяване на часовника. За щастие, може със задоволство да се отбележи, че имаме солисти, които не отстъпват на нивото на най-добрите в света и тук на първо място трябва да се спомене родната прима **Марта Петкова**. Тя се превъплъти в ролята на Гамзати – красивата и съблазнителна дъщеря на раджата Дугманди. Балерина с прекрасна външност, с вроден аристократизъм, с уверена техника – достойна съперница на Захарова. Да се съизмерваш с балерина номер едно в света и да партнираш на балетист с размаха и мащабността на Денис Родкин си е предизвикателство, което Марта Петкова преодоля със звезден блясък. Великолепен Златен бог бе и **Александър Александров** – артист с отлична школовка и въздействащо присъствие, чиято поява на сцената винаги радва окото.

След края на спектакъла Светлана Захарова бе обявена от директора на Софийска опера, акад. Пламен Карталов, за почетен член на националния ни балет, а зрителите дълго аплодираха тези, които ги дариха с мигове на вълнуващо съприкосновение с върховете в изкуството.

Мария Русанова

Кол-центровете – модерни шивашки фабрики?

В края на октомври в „Гьоте-институт" бяха представени резултати от първото сравнително изследване на аутсорсинга в България. То е осъществено от Колектив за обществени интервенции (КОИ) - социолозите **Георги Медаров, Жана Цонева и Мадлен Николова** – и описва условията на труд в три подизпълнителски бранша у нас: шивашката промишленост, частните охранителни услуги и кол-центровете. Издаването на книжката **„Експлоатация и съпротива"**, която може да бъде намерена на електронния сайт на Нови леви перспективи (http://www.novilevi.org/publications/319-exploitation-resistance-pdf), е подкрепено от Фондация „Роза Люксембург" – Югоизточна Европа. При откриването на събитието директорът на „Гьоте-институт" **Енцио Ветцел** отбеляза, че институтът му е отворен за различни германски организации, а темата на изследването е наистина интригуваща.

„Аутсорсингът е лъжа, която съществува и в културата. Последните избори в Германия показаха, че конкретно решение няма – от едната страна са патриотите, а от другата - левите, които се застъпват за ново събуждане на демокрацията", коментира Ветцел, след което даде думата на водещия **Николай Драганов** – журналист в www.baricada.org., и на участниците - Георги Медаров, Жана Цонева, **Росица Маринова** (председател на федерация Лека промишленост към КТ Подкрепа), а също на журналиста **Калин Първанов** - редактор на „Експлоатация и съпротива".

Социологът Жана Цонева обясни, че изследването се е фокусирало върху подизпълнителството, от една страна, защото това е малко изследван проблем в България, а от друга – защото у нас едва ли има сфера, която да не е белязана от този тип практика. През последното десетилетие основните марки са се превърнали в дизайнерски и правят патентни къщи - те създават рекламна идеология, а стоките, които продават, се произвеждат от подизпълнители – фабрики на другия край на света, които, за да бъдат избрани от поръчителя, намаляват заплатите и експлоатират работниците си.

Коментирайки резултатите, Георги Медаров отбеляза, че при всички изследвани фирми, в които е нямало синдикат, се е наблюдавало масово нарушение на трудовото законодателство, а дори и неспазване на основни човешки права. Когато има синдикат, пак са се наблюдавали нарушения, но работниците имат инструмент, чрез който да се борят. Медаров обърна внимание, че когато работниците са принудени да се конкурират помежду си, за да си намерят работа, работодателите могат да се възползват от ситуацията и да влошават условията на труд. По този повод социологът предупреди, че вероятно днес работещите в кол-центровете не си дават сметка, но в момента, в който има достатъчно предлагане на такъв тип труд (с внасянето на работна ръка от Трети страни, например), тогава и условията, в които те работят, ще се влошат и ще заприличат на тези в кол-центровете в Западна Европа, където това е една от най-нископлатените професии.

„Работещите в кол-центровете са едни модерни шивачки, а самите кол-центрове са едни модерни фабрики", коментира от своя страна Калин Първанов. А по повод шивачките той даде пример, описан в книгата – той се отнася до таблетите, имащи за цел да контролират работниците в шивашките предприятия. На тях шивачките не само се чекират, кога отиват до тоалетната или до лавката, ако им разрешат, но и отбелязват баркода на произведения от тях продукт. В момента, в който работничките станат много сръчни и регистрират на таблетите си по-висока производителност, мениджърите на компанията въвеждат нови изисквания към чекирането с цел умишлено да го забавят.

Синдикалистката Росица Маринова приветства изследването, подчертавайки, че авторите му са използвали точната дума - „експлоатация", за описание на онова, което се случва в момента. „Всички трудови права (8-часовият работен ден, почивните дни – събота и неделя, отпуските) са извоювани с лишения и с дълга и упорита борба, заради това днес не бива така безотговорно да се отказваме от тях" – призова Маринова. Тя нарече чл. 142 от Кодекса на труда, въвеждащ „сумираното отчитане на работното време", за един от бичовете в шивашкия сектор. Съгласно този член е допустимо да се надхвърли осемчасовият работен ден, като работодателите предвиждат през кои дни и месеци да се работи повече, а в кои по-малко от 8 часа на ден, така че в края на сумарния период, който не бива да бъде по-дълъг от 6 месеца, средното работно време на работника да не надхвърля законоустановения максимум от 8 работни часа на ден.

По думите на Маринова, работодателите не следят за броя на часовете, а освен това, тотално зачеркват двата последователни почивни дни. Друг проблем е заплатата, на която са назначавани шивашките – в трудовия им договор е записано 510 лева, но с уговорката „при 100% изпълнение на нормите". Тези норми са толкова високи и с толкова ниски разценки, че при 8-часов работен ден е абсолютно невъзможно да бъдат изпълнени. „В действителност, работодателите са си извоювали способността да не спазват трудовото законодателство и това става с премълчаването от страна на институции и контролни органи", призна Маринова, след което изрази надежда, че текстът е призив към действие. А то е сдружаване и организирана защита на правата.

Теодора Георгиева

In memoriam

Албена Ивайлова
(1969 – 2018)

Тя дойде при нас от студентската скамейка. Времената бяха превратни, студентите превземаха Университета, ценностите се преобръщаха... Албена ентусиазирано и с широко отворени очи кръстосваше събитията, предлагаше, пишеше, редактираше.

Тогава тя беше Албена Маринова. После стана Ивайлова, любопитството я тласкаше към други медии и към други занимания. През годините се губехме от поглед, но за нас тя си остана част от онзи взрив, който живеехме, който в голяма степен определи облика на вестника, а и нас самите определи за години напред.

За нас тя беше Албенчето. И си остана Албенчето.

Сбогом, Албенче!

Колегите от вестник *Култура*

От *Алето* до *Латино Грами*

Преди шест години фламенко-певецът **Арканхел** изнесе първия си концерт в „Джаз+ фестивал" в София. Вечерта след концерта **Маргарита Борисова** и **Явор Ганчев** (организаторите от „Дюкян Меломан") му пускат традиционна българска музика, която – нищо чудно – силно го впечатлява. На въпроса му дали могат да го свържат с вокалисти, те му представят диригента **Георги Петков**, работил преди това на софийска сцена с Боби МакФерин. Така преди четири и половина години започва проектът **„Еструна"**, като името е предложено от графика **Кирил Златков**, автор на някои от дотогавашните визии на фестивала. Е-то преди струната не е нито съставка, нито знак за нещо електронно - просто испанците не произнасят дума, започваща с две последователни съгласни с начално „С".

Други любими гости на фестивала са привлечени от началната идея. Това са италианският композитор Антонио Форчоне, работещ предимно във Великобритания, и неговата „Алхамбра" е първото репетирано парче. Тъй като то е инструментално, а всички оценяват мястото на Лорка в съвременното фламенко и като „баща" на термина „дуенде" в единствено число, Маргарита предлага откъс от негова поема, посветена на Гранада. Парчето за пръв път се изпълнява пред любимия басист Рено Гарсия-Фонс, тясно свързан с музиката на Средиземноморието, но въпреки интереса му да се включи, други артистични планове не му го позволяват. Тогава Арканхел се обажда на живеещия в Испания кубински басист **Йелси Ередия**, който приема предизвикателството. Перкусиите са на **Агустин Диасера**. Първите записи са по-скоро демо за радиопрограми и към тях във Второ студио на БНР се присъединява спонтанно и **Теодосий Спасов**.

Благодарение на испанския ни колега Хосе-Мигел Лопес, автор и водещ на „Дискополис" в Испанското национално радио, записите попадат при директорите на някои от най-престижните фламенко-фестивали в родината му. Поканите валят една след друга. Поради съвпадане с други ангажименти, от турнетата отпадат Теодосий, Йелси и Антонио. Хористките са наречени условно „Лалетата". „Лале ли си, зюмбюл ли си" е част от песните, които Арканхел пее на български и които неусетно преливат в традиционни фламенко ритми, като по подобен начин началните „алегриас" плавно преминават в „Кузум Еленке".

Комбинацията ново фламенко и млади български гласове завладява първо сцените, а след 3 години излиза и концертният албум “Al Este del cante” (буквално „На изток от песента"). Албумът е номиниран за „Латино Грами" в категорията „най-добър фламенко албум" и го печели.

Комбинацията от фламенко с български ритми и гласове се налага над останалите по-традиционни кандидатури. Постижението е колкото уникално, толкова и вписващо се в един растящ интерес към синтез на духовно близки търсения, както във фламенкото, така и в изваждането на българските гласове от „избата", където ги бе затворил Марсел Селие (каламбурът с името му е на Стефан Драгостинов). В Испания, например, младата фламенко-надежда Росио Маркес работи върху старинна музика („Кант делс Оселс" на Пау Касалс и други) с вече споменатия Агустин Диасера и запленения от Бах севилско-сирийски виолист Фами Алкай, чиято кариера започва с... Арканхел. Различни български традиционни гласове са част от международни формации с джаз и уърлд насоченост – достатъчно е само да отбележим възраждането на „Мистериите на българските гласове" в проекта на Петър Дундаков и Лиса Джерард от „Дед кен денс" и не на последно място - на кино-концерта върху „Красавицата от Невер" на Епстайн (ням филм от 1928 по разказ на Алфонс Доде), където на триото на Франсоа Ролен партнират „Големите български гласове" на младия диригент Илия Михайлов.

Албумът и записи от етапите на създаването му, както и останалите споменати тук – в Радио Бинар.

Людмил Фотев



Арканхел и *Нови български гласове*
Снимка Маргарита Борисова

Гълъб за средата

Building Better, Building Beautiful[1]

Когато в началото на март тази година се появи новината, че ще се прави **архитектурна студентска работилница за проектиране на нов музикален комплекс в София**, отначало реших, че става дума за шега. Даже не за шега, а за гавра. Разбира се, идеята за нова концертна зала в столицата ни не е от вчера. Отделно, студентските работилници по актуални теми са хубаво нещо. Но, мислех си аз, няма нормален човек, който да види плаката за работилницата или да прочете малко повече за „философията и целите на проекта" на страницата на спонсориращата го **фондация „Богария"** и да не си помисли, че всичко е някаква алтернативна студентска арт акция, маскирана като величествен родолюбив проект, но всъщност осмиваща стереоидния патриотизъм на нашия ден. В официалното съобщение за работилницата пишеше:

Целта е в България да се появи един величествен, великолепен Храм на Духа, който ***да поражда чувство на гордост и високо самочувствие у всеки българин****, сега и в идните столетия. (...) В представата си за новата филхармония се вдъхновяваме от немодернистичните - класически линии в архитектурата. От изяществото - като онова на филхармонията в Барселона. От великолепието - като на базиликата Сакре Кьор в Париж."*

И още, фондация „Богария" поставяше следните 4 задължителни условия при планирането на този „градеж":

1. Архитектурата на сградата и интериорът трябва да са нищо по-малко от великолепни. За да предизвикват възхищение и гордост;

2. Сградата трябва да е разположена в центъра на София. За да въздейства с красотата си от сутрин до вечер на всеки, който преминава покрай нея;

3. Акустиката на залата трябва да е безупречна. За да е желана сцена за изява и на най-добрите певци, музиканти и диригенти в света;

4. Строителите на сградата трябва да са българи. За да могат да прехвърлят придобитите знания и умения върху следващите подобни сгради, които неизбежно ще се появят.[2]

Дотолкова се върза, че всичко е някаква много находчива мистификация, че даже ходих да проверя дали съществува такова нещо като фондация „Богария" на адреса за контакти на улица „6-и септември".

Оказа се, че всичко е истина, разбира се. Времената на мистификациите останаха някъде далеч назад, в 90-те. Архитектурната работилница се проведе, не е ясно какви проекти се направиха, но самият факт, че десетки студенти работиха по задание, което ги караше да се вдъхновяват от „немодернистичните, класически линии в архитектурата" и да копират „Сакре Кьор" в началото на XXI век, е, меко казано, притеснителен.

Сигурно по същия начин са смятали, че става дума за шега и британците, когато в началото на ноември правителството на Тереза Мей обяви създаването на нова комисия към сектора строителство и регионално планиране, която да се занимава с красотата в архитектурата, така щото новите сгради да се приемат по-добре от обществото. Комисията е кръстена „Да строим по-добре, да строим красиво"/**Building Better, Building Beautiful Commission** и ще се ръководи от консервативния английски философ и общественик **сър Роджър Скрутън**, който навлезе на сцената на академичната теория през 1979 с книгата си „Естетика на архитектурата", участва успешно в неоконсервативната вълна в архитектурата, водена през 1980-те от Чарлз Уиндзор, наследник на британската корона, и в момента изживява ренесанс в контекста на новия архитектурен (и всякакъв) консерватизъм[3].

Съществува дълбока човешка нужда от красота и ако пренебрегвате тази нужда във вашата архитектура, сградите Ви няма да просъществуват дълго, е един от най-известните му цитати. Разбира се, за Скрутън „красотата" е свързана само и единствено с античното наследство, с викторианската архитектура, с детайли, корнизи и орнаменти, с „традициите", с „истинското" майсторство на каменоделци и артизани. Модернизмът е смъртен враг, някаква временна лудост, обхванала човечеството и архитектурата някъде през XX век, която трябва бързо да забравим. Вече и с помощта на официална правителствена комисия.

Искам да дам на обществото възможността да получи архитектура, за която да иска да гласува, а не такава, която му е наложена насила от последователи на Корбюзие и Мис ван дер Рое, за които масовият вкус е просто пречка по пътя към прогреса, каза Скрутън в отговор на обвиненията, че комисията е досадно и излишно рециклиране на до болка познатите дебати консервативна срещу прогресивна архитектура от 1980-те.

В средата на ноември и София предложи своята малка, любителска импровизация по тази голяма тема. С решение от 12 ноември на Направление „Архитектура и градоустройство„ на Столична община бе прекратена процедурата по провеждане на открит конкурс с предмет **„Изработване на проект за изграждане на мемориал на загиналите бойници от Първи и Шести софийски пехотни полкове„**, тъй като всички общо 5 подадени проекта бяха дисквалифицирани по технически причини от журито, председателствано от заместник-кмета по културата Тодор Чобанов. Дисквалифицираните проекти все още не са публични, но в социалните мрежи се говори, че били „слаби" и „направо подигравателни" с темата".

Конкурсът бе обявен през юни 2018 с конкурсна зона мястото на премахнатия през лятото на 2017 монумент „1300 години България" пред НДК и изпълняване обещанието на Столична община да възстанови целия бойнишки мемориал възможно най-близо до оригинала. От НАГ обаче написаха балансирано и безпристрастно задание, даващо възможност за помирване на всички спомени за мястото и създаване на среда с много и различни исторически пластове. Което, както и вероятният бойкот от страна на архитектурната гилдия, която цяло за момента не одобрява новите намеси на мястото на съборения монумент[4], може би е довело до „слаби" и „подигравателни" проекти. С други думи, проекти, които може би не историзират буквално и не предлагат имитативна възстановка на 11-метровите оригинални неокласически стени, които трудно биха се вписали в коренно променената градоустройствена рамка на мястото.

На 14 ноември - няколко дни след създаването на комисията „Да строим по-добре, да строим красиво", британският публицист и преподавател Сам Джейкъб написа:

Историцизмът през 2018 вече не е смешен. Архитектурната носталгия и крайно десните политики са тясно свързани, използвайки манипулативни образи, за да оправдаят и подсладят горчивия си план за бъдещето. Псевдотрадиционализмът прикрива твърд национализъм, който става все по-смел и видим. Нашата работа като архитекти не е да водим безсмислени стилови войни, а да отстояваме архитектурата и нейните морални възможни езици[5].

Ясно е, че британската Комисия по красотата е глупав популизъм, който бързо ще бъде забравен. Още повече, че изборът на Скрутън за шеф на комисията вече е под атака заради негови твърде спорни антисемитски и хомофобски изказвания. Ясно е и че провалът на софийския конкурс за нов бойнишки мемориал не затваря темата за националистическите паметници в съвременния град. Но през 2018 - в условията на антиглобализъм, фрагментиране на обществото, крайно десен популизъм и агресивен национализъм - наивното връщане към образи от „велики" исторически периоди вече наистина отдавна не е смешно.

Анета Василева

1 **Да строим по-добре, да строим красиво.**

2 **Запазени са оригиналните правопис, пунктуация и подчертаните от авторите като важни фрази и в двата цитата.**

3 **За който в-к „Култура" писа в едноименна статия в своя брой 10 от 16 март 2018 година.**

4 **През лятото на 2017 и Съюзът на архитектите в България, и Камарата на архитектите излязоха с декларации против събарянето на паметника на Старчев.**

5 **Сам Джейкъб е и виден постмодернист, основател на едно от най-ярките и забавни архитектурни студия FAT. Той е човек, който може и знае как да борави с езика на архитектурата и да цитира, без да бъде буквален. С други думи, е всичко друго, но не и ортодоксален модернист. Което прави думите му още по-важни.**

На 24 ноември в Дома на хумора и сатирата в Габрово беше открита изложба, включваща произведения на 27 визуални артисти от града и региона. Изложбата е озаглавена „Внимание!" и цели да провокира интереса на публиката към художници, отрасли и работещи в региона. Всички те са започнали кариерата си на една пренебрегвана регионална художествена сцена в трудни социално-икономически условия и липса на подготвена публика за съвременно изкуство. Най-възрастният от тях е роден през 1973 г., а най-младият през 1996 г. Изложбата включва живопис, видео, фотография, дигитални проекти, обекти от метал, дърво, графичен дизайн и кураторски проект. Авторите са Радоил Серафимов, Деян Боев, Галина Димова, Павел Църов, Лора Димова, Диана Бонева, Веселин Митев, Мариана Манева, Невена Екимова, Мирослав Живков, Христина Тита Дренска, Калоян Минчев, Елиза Божидарова Ковачева-Цокова, Радан Косов, Добрин Кашавелов, Никола Ламбуров, Цветелина Стефанова, Евгени Недев, Мартин Николов, Галина Христова, Петко Недялков, Ивана Ненчева, Христина Георгиева, Генадий Василев, Иван Иванов, Велизар Захариев, Миня Минов. Куратор на изложбата е Ива Сълкова. Изложбата ще продължи до 30 април 2019 г.

К

Думи срещу думи

Вратата в нас

Магда Сабо, „Вратата". Превод от унгарски Нели Димова. София: Колибри, 2017

2018 върви бързо към своя край, а е останала една книга от миналата година, която най-малко заслужава да бъде пропусната. Книга, каквато бих искала да имаме и в нашата литература, независимо дали е написана от мъж или от жена. Книга, каквато нямаме.

Когато се появява през 2015 г. в нов и по-добър превод на английски език, „Вратата" предизвиква стъписано изумление сред много писатели. „Удивително е, че този шедьовър ни е бил непознат толкова дълго време", възклицва писателката Клер Месуд; „Да я прочетеш, означава да се почувстваш обърнат отвътре навън, – твърди Синтия Зарин – сякаш собствените ни недостатъци са били написани на огледало, за да бъдат прочетени, когато се събудим от транса на чувството за самозначимост". Думата транс изглежда по американски пресилена, но тя всъщност улавя един специфичен халюцинаторен нюанс на романа; именно той му придава неповторимата атмосфера на невъзможен абсурд, който се случва в действителност. Може да сме го срещнали насън, може в някаква приказка, но със сигурност го преживяваме така, сякаш сме зърнали собствената си скрита „вътрешност".

Романът неслучайно започва и завършва със съновидение: повествователката разказва натраплив кошмар, в който вратата на нейната къща остава затворена пред линейката, дошла да спаси живота на близък човек. Колкото и да е клиширана като символ (а може би тъкмо защото е клиширана като символ, който не може да бъде сгрешен), вратата на Сабо говори на всеки човек в психологически план; дори ако не успееш да намериш точните думи, за да изразиш нейното скрито значение, пак го усещаш като метафора на всички онези прегради, страхове и задръжки, които носиш у себе си. Вратата, която ти пречи да бъдеш човек във високия и красив смисъл на тази представа. Така разбираме, че дори в края на 80-те години (романът е публикуван през 1987) Сабо е опазила духа и внушенията на високия модернизъм от първата половина на XX век; може би защото в унгарската литература той е останал прекъснат, неизживян докрай, както у нас.

Фабулата на романа е простичка и обикновена: срещата и постепенното съдбоносно сближаване на две жени, които са напълно противоположни помежду си. Писателката – интелигентна, образована, чувствителна и силно религиозна. Прислужницата – жена от народа, практична, пряма да грубост, противничка на религията и интелектуалната мисъл. Сякаш нищо не може да свърже тези жени... освен това, че са двете страни на човешката цялост. Те се сблъскват, проникват една в друга и разбират болезнената си нужда да бъдат едно, да постигнат спокойствие и хармония, но само за да изживеят трагедията на човешката невъзможност да бъдеш „цял". Както във всеки голям текст на европейския модернизъм, така и тук е представено трагичното несъвпадане на човека с идеалната представа какво означава да бъдеш Човек. Както там, така и тук автобиографичният опит доставя сюжетните обстоятелства: действието се развива в края на 50-те години, когато Магда Сабо започва да се измъква от принудителната забрава, наложена върху нейното творчество. Много от събитията, споменати в текста, действително са се случили с нея: наградата Атила Йожеф, внезапното медийно внимание, пътуването в чужбина с официална делегация от унгарски писатели, болестта на съпруга й... Център на измисленото в романа изглежда фигурата на Еменец, прислужницата: невероятна в своето строго величие на валкирия, изплувала из дълбините на митичния епос. И все пак тъкмо нейното житейско присъствие се оказва потвърдено в друг и много по-слабо известен текст. Съпругът на Магда Сабо, Тибор Соботка, преводач и писател, безименният Съпруг в романа, починал пет години преди той да се появи, е оставил свой разказ („Animal lovers"), чиито герои буквално повтарят героите, а и някои от сюжетните перипетии на „Вратата". Дори енигматичното куче Виола (при него Джеймс) не е забравено. Както изглежда, няма нищо по-невероятно от действителността. Ето още един показателен пример. През 90-те години на миналия век в Унгария чрез демократично допитване е направена класация на десетте най-добри книги за всички времена. В него „Вратата" заема шестото място, чак след „Хари Потър" и „Властелинът на пръстена". Макар и позакъсняла, доста след като научи наизуст „Хари Потър", българската публика има възможност да прочете този роман; освен всичко друго преводът на Нели Димова е прекрасен.

Милена Кирова

In memoriam

Режисьор на недопустимото

Бернардо Бертолучи
(1941 - 2018)

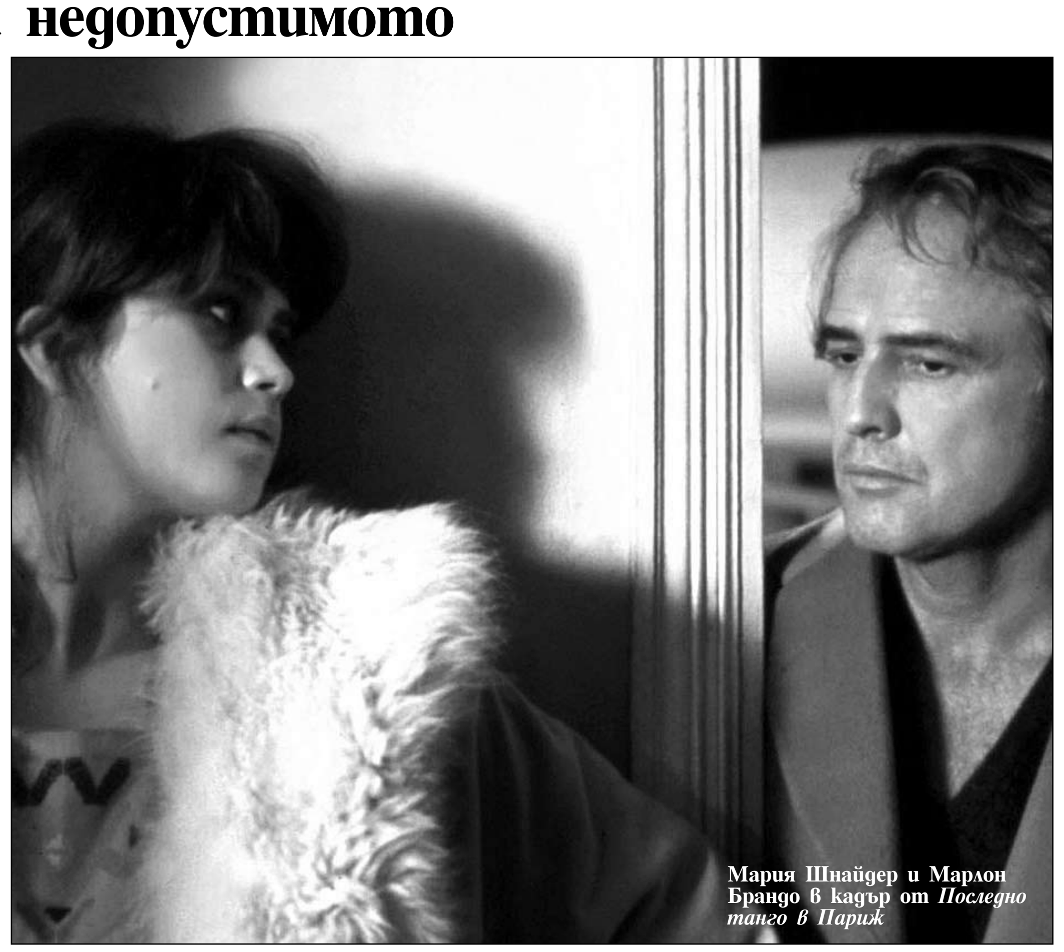
Напусна ни велик филмов автор.

Роден в семейството на поета и филмов критик Атилио Бертолучи, Бернардо от малък прописва стихове, после завършва литература и философия, а когато отива в Рим, влиза в киното като асистент на Пиер-Паоло Пазолини в „Безделник" (1961). Той е сценарист на режисьорския дебют на Бертолучи „Сухата кумица" (1962).

Заедно с Микеланджело Антониони, Федерико Фелини, Пазолини, Еторе Скола, Бертолучи връща престижа на италианското кино, помръкнал след залеза на неореализма. Основните теми в ранното му кино са политиката, еротиката, младостта... След успеха на „Конформистът" (1970) по Алберто Моравия, с „Последно танго в Париж" (1972) Бертолучи взривява пуританското мислене. Филмът е смайващо красив и отчаян, а Марлон Брандо и Мария Шнайдер се превръщат в една от най-скандалните двойки на екрана. После идва епичният „XX век" (1976), който разказва за Италия на властта, политиката, копнежа, за Верди... „Последният император" (1987), посветен на Пу И, е най-мащабният филм на Бертолучи, спечелил 9 Оскара, включително за филм и режисура. След това режисьорът започна да прави отново по-интимни филми, сред които се откроява „Чай в пустинята" (1990) по Пол Боулс, декадентски красивият и минорен „Откраднатата красота" (1995), почитащият политическото значение на киното „Мечтатели" (2003), лъчистият „Аз и ти" (2012)...

Левичар и нонконформист, влюбен в младостта, свободомислещият Бертолучи създаде екранен свят, където няма недопустими неща, актьорската работа е смайваща, а детайлът играе важна роля за изграждането на атмосферата.

К

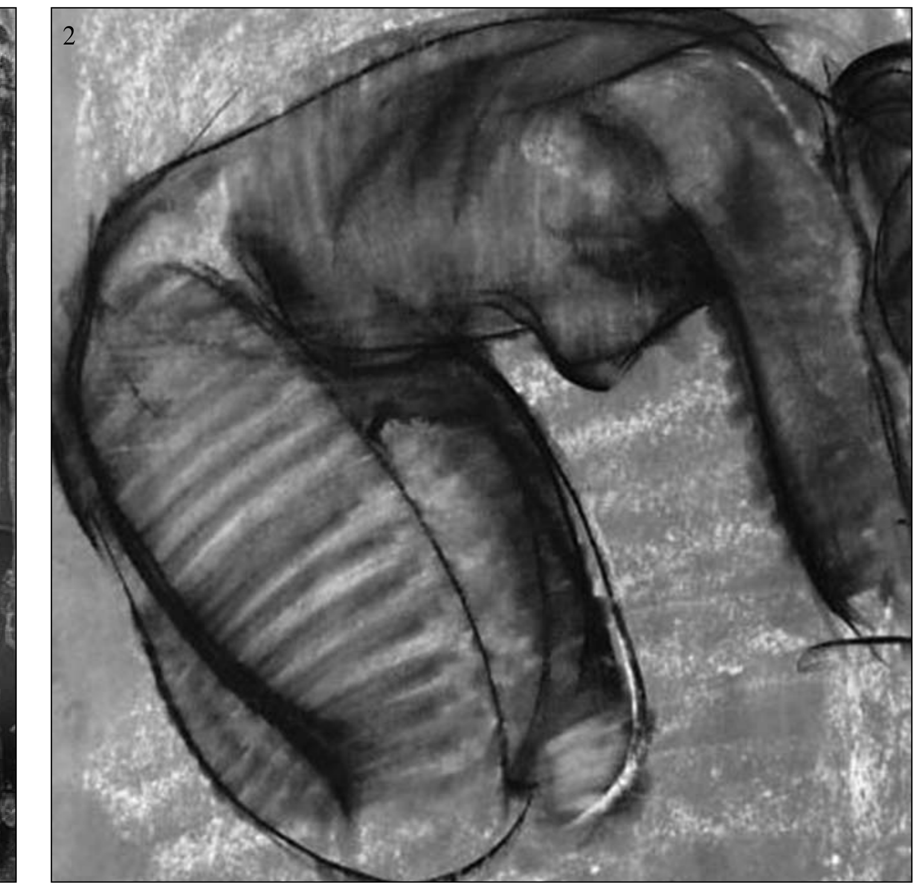


Мария Шнайдер и Марлон Брандо в кадър от *Последно танго в Париж*



Кадър от *Последният император*





Роман Туровски с лютня
Голо тяло, рисунка Роман Туровски

Барокови страсти с украински акцент

Разговор с Роман Туровски

Преди време получих по пощата два албума за барокова лютня - „De temporum fine postludia", което на латински би трябвало да значи „Постлюдия в края на времето„, и „Диалози с времето" - в изпълнение съответно на Кристофър Уилке и Масимо Маркезе. Меланхолична от началото до края, каквато е винаги музиката за лютня, следваща ренесансови структури и препращаща към архаичен украински фолклор, тази музика бе композирана от съвременник – роденият в Киев нюйоркчанин Роман Туровски.

Наскоро Туровски откликна на молбата ми за разговор относно съвременните контексти, в които се е появила цялата тази красива комплексност.

- Ние автоматично свързваме барока със Западна Европа, но в буклета на „Диалози с времето„ споменавате за „бароков период в украинската музика„. Има ли някакъв исторически контекст, в който барокът се е появил на изток?

-. Да, доста широк. Украйна е била част от Полско-литовската общност[1] през XVI и XVII век, а през XVIII - западната й част. Тогава в Украйна са идвали мисионери от много вероизповедания, предимно йезуити и социнианци[2], а в Киево-Могилянската академия (първият университет в Източна Европа) е имало голямо присъствие и на лутерани. Украйна има свои собствени стилове барокова архитектура, живопис и литература. Също така и музика, но нищо от нея не е инструментално. Всичко, което имаме, е изцяло вокално, хорово.

- Как точно открихте подобието в структурите на старата украинска музика и тази на композитори, като Джоанамброзио Далза, Франческо да Милано или Доуланд? Писмени източници?

- Украйна е била обезлюдявана най-малко три пъти през Средновековието, така че никога не е имала шанс да развие своя собствена ренесансова музика. Аз добре познавах европейската музикална „ренесансова" технология, така че започнах по малко да експериментирам с нея в украинския контекст, което позволи да открия нещо изключително рядко в европейската ранна музика - използването на неравноделна метрика и ритмика. Така реших да сътворя украински двойник за лютня на „Микрокосмоса" на Барток за пиано. В хода на този процес открих, че има подобие между италианските ренесансови мелодии и украинската традиционна музика, оцеляла до днес, и по-специално от известната мелодия *La Mantovana* от XVI век.

- В Youtube вашите неща често звучат на фона на мрачни чернобели видеа, показващи суровата нюйоркска реалност - индустриални части, строежи, градска инфраструктура, небостъргачи... Това, в остър контраст с мечтателното темпо и минорната тоналност на музиката, създава доста опияняващ ефект върху сетивата. Разривът между вътрешния свят на художника (микрокосмоса) и външния (макрокосмоса) и цялата меланхолия и безпокойство, които този разрив причинява, е характерен за барока. Но той е типична и за нашия пост-постмодерен живот. Ще ме опровергаете ли?

- Не е необходимо опровержение! Всяко истинско изкуство се основава на чувството за загуба и раздяла. Тази раздяла е породила голяма част от него и представлява ясен централен принцип, около който всяка от моите филмови секвенции се явява нарастване на пътуването ми през едно заплашително пространство, през една недвусмислено враждебна вселена, в която единственото спасение са определени лични културни спомени, останки или фрагменти от красота. В моя случай това са някои слухови спомени от ранното ми детство - полифонични напеви, изпълнявани от момичета, докато преминават през реката вечер, за да доят кравите, които пасат на другия бряг.

Много от моите музикални начинания са основани на този конкретен материал, подложен на неоренесансови и необарокови процедури.

- Мисля, че интересът към барока постоянно расте. Съдя за това по датите и честотата на публикациите, които намирам по време на сърфирането си в мрежата. Дали това е мое субективно усещане или се е появила нужда от преоткриване на някаква форма на съпротива към този ултратехнологичен, хиперадминистриран наш начин на живот? (Точно както барокът е опозиция на рационалността на Просвещението.)

- Абсолютно! Младите американци се влюбват в занаятите, в традиционните български, грузински и украински полифонии. И всичко това процъфтява насред този ултратехнологизиран начин на живот! Но в Просвещението също има елемент на ирационалност, въплътена от Empfindsamkeit[3] музика на Карл Филип Емануел Бах и неговия кръг през XVIII век.

- В свят на технологична вездесъщост вие предпочитате старите инструменти: лютня, виола да гамба, карийон, торбан. Използвате технологии за вашето видео изкуство, но какво мислите за компютрите в музиката?

- Аз не съм против никоя музика, стига да е добра. Правил съм такава музика в сътрудничество с моя приятел Ханс Кокелманс, композитор, преподавател и изпълнител на ранна класическа и електронна музика. Запален последовател съм и на голямата певица и авангардна композиторка Мариана Садовска, която използва много съвременни технологии при интерпретиране на фолклора.

- Жерар Женет, който почина по-рано тази година, пише за барока: „Неговият дух е синкретизмът, редът му - самата отвореност, а подписът му – самата анонимност". В света на барока анонимността и производните мистификации са доста често явление, (Още една прилика с нашата информационна ера!) През 1996 г. започнахте да подписвате творбите си с имена, като „Йоаким Петър", „Йохан Йоахим", „Конрад Емилиус", „Йоан Леополита", „Якобюс Олесианис" – представяйки ги като новооткрити ръкописи от композитори от няколко поколения на едно несъществуващо семейство - „Sautscheck". Имаше ли някакъв специален контекст, в който „Sautscheck" влезе в играта?

- В оригиналната си форма „Sautscheck" е Савчук и беше фамилното име на моята полуграмотна баба, която казала, че ще стана композитор още щом съм й бил представен след раждането си. Аз самият разбрах за това наскоро! Но също така бях повлиян от Шарл Нодие, френски философ от Просвещението, който вярвал, че измамата е основен творчески метод. Проспер Мериме е един от неговите ученици.

Освен това съм възпитан от произведения, които сами по себе си са достатъчно големи литературни измами от XIX век: Де Костер, Мериме и Нодие, сагата за княз Игор (Краледворския манускрипт). Декарт веднъж е казал, че докато бил семинарист, неговият професор твърдял, че ако на човек му дойде някоя наистина добра идея, трябва незабавно да я припише на някой отдавна умрял авторитет.

- Някои реагираха сурово. Дори изобретиха термин „Sautscheckerei" във ваша чест, като синоним на фалшификация. Какво точно причини гнева им?

- Имаше повече празни препирни и по-малко обвинения в неморалност. Обвинителите не забелязаха цитатите от Бетовен, Регер или Джацото, които бях използвал в анахроничен бароков контекст. Предполагам, че съм изобличил тяхната музикална нечувствителност. Но аз също така си спечелих и някои страхотни приятели, за които качеството на музиката е преди всичко.

Тук би било уместно да припомня малък епизод от живота на Микеланджело, свързан с Вазари: Когато Микеланджело пристигнал в Рим за първи път, без връзки или препоръки, той се изправил срещу доста мрачни перспективи. Тогава той изработил „старинна" статуя на Бакхус, счупил й носа и я заровил на място, където знаел, че скоро ще се копае канавка (в парцел, принадлежащ на един конкретен кардинал, известен със своето отвращение към живите таланти). Когато статуята била изровена, незабавно била отнесена на кардинала, който започнал да я излага със съответната помпозност и надменност. Тогава Буонароти използвал случая да извади от джоба си мраморния нос, който идеално паснал на мястото на липсващия. Всички зяпнали от учудване и така той направил репутация.

Критиците ми пропуснаха същественото: изкуството като цяло е лъжа, в която се крие истината; и няма изкуство без митотворчество (което е същото нещо, но казано по друг начин).

- Очевидно барокът, който често бива възприеман като сведен до формули език, не е чак толкова ригидна структура. А може би все пак има неприкосновени структуриращи принципи и стриктна риторична дисциплина, която трябва да бъде съблюдавана? Попадала съм на доста ожесточени словесни битки в групите за барокова музика на тази основа, което ме е оставяло с усещането, че барокът е мъртъв образец, годен само за изучаване.

- О, има много такива. Но „етнобароковият синтез" би могъл да бъде много добър антидот за всички ортодоксии. Мислех, че съм го измислил преди 20 години, но не съм сам в това: Кристина Плухар и нейният ансамбъл *L'Arpeggiata* са свършили много работа в тази посока.

- Философията в музиката... Има барокови музиканти, които са като че ли твърде пристрастени към интелектуализацията на музиката. Барокът е абсорбирал твърде много от рационалността на Ренесанса дори докато се съпротивлява на тази рационалност, дори докато цели да влияе пряко на сетивата на публиката. Може ли да има барок без интелектуализация?

- Да, и точно поради тези пристрастявания започнах да се отклонявам от традиционната музика с помощта на моя приятел и наставник Юлиан Китаст, страхотен украински певец/музикант/композитор. Рационалността не е много съзидателна, предпочитам метафизиката.

- А религията? Неразделен ли е барокът от католицизма? Може ли да съществува, еманципиран от представата за Бог?

- Не. Той може да бъде лутерански, социниански, православен, но винаги по същество е духовен, дори в най-светските си форми, може би като естествено следствие на високата смъртност през тази епоха.

- Виждам имена в заглавията на вашите творби: имена на исторически личности, географски имена, латинизирани имена на племена и княжества, които са престанали да съществуват: Sarmaticae, Rutenicae, Lodomoricae... Мисля, че влагате в това отношението си към трагедията на съвременна Украйна. Права ли съм?

- Аз реших да произведа нещо, което не се е случило в моята страна по една или друга причина. Украйна няма своя писана музика за лютня, така че аз реших да поправя тази грешка по моя си, митопоетичен или, ако щете, мегаломански начин, но създадох нещо, което е трябвало да се случи.

Що се отнася до съвременната Украйна, войната не е трагедия, тя е жестокост. Украйна показа граждански дух по време на размириците и в последвалата (и текуща) война през 2014 г., когато загубата на независимост беше реален риск. Сега има основания за предпазлив оптимизъм - Украйна е Европа. И това определено е една от моите теми.

- И още малко политика на финала... Бих направила паралел между съвременния транснационален капитал и католицизма през XVII век. Те са доста сходни в своята глобална отвореност, в упражняването на своята „мека сила", в тяхната много напреднала организация и ред... Може би дори в своята несправедливост? Но изкуството изобщо нуждае ли се от справедливост? Какво е вашето отношение към всички тези активисти на изкуството и бойци на социална справедливост напоследък?

- Нищо не е чернобяло. Католицизмът и контрареформацията от XVII век създадоха и първите съвременни идеи за социална справедливост в комунистическите експерименти на йезуитите-утописти в Южна Америка. Йезуити са обучавали и последния украински хетман, Филип Орлик, който в изгнание в Константинопол през 1710 година постулира, че бъдещата казашка държава трябва да се основава на тристранното разделение на властта. Това е 50 години преди Монтескьо!

Политиката убива изкуството, но изкуство без порив към справедливост е снобизъм. Целта на изкуството като цяло и целта на трагедията в частност е да ни напомня за нашето състояние и чрез магията си да предотврати бедствието.

Въпросите зададе **Райна Маркова**

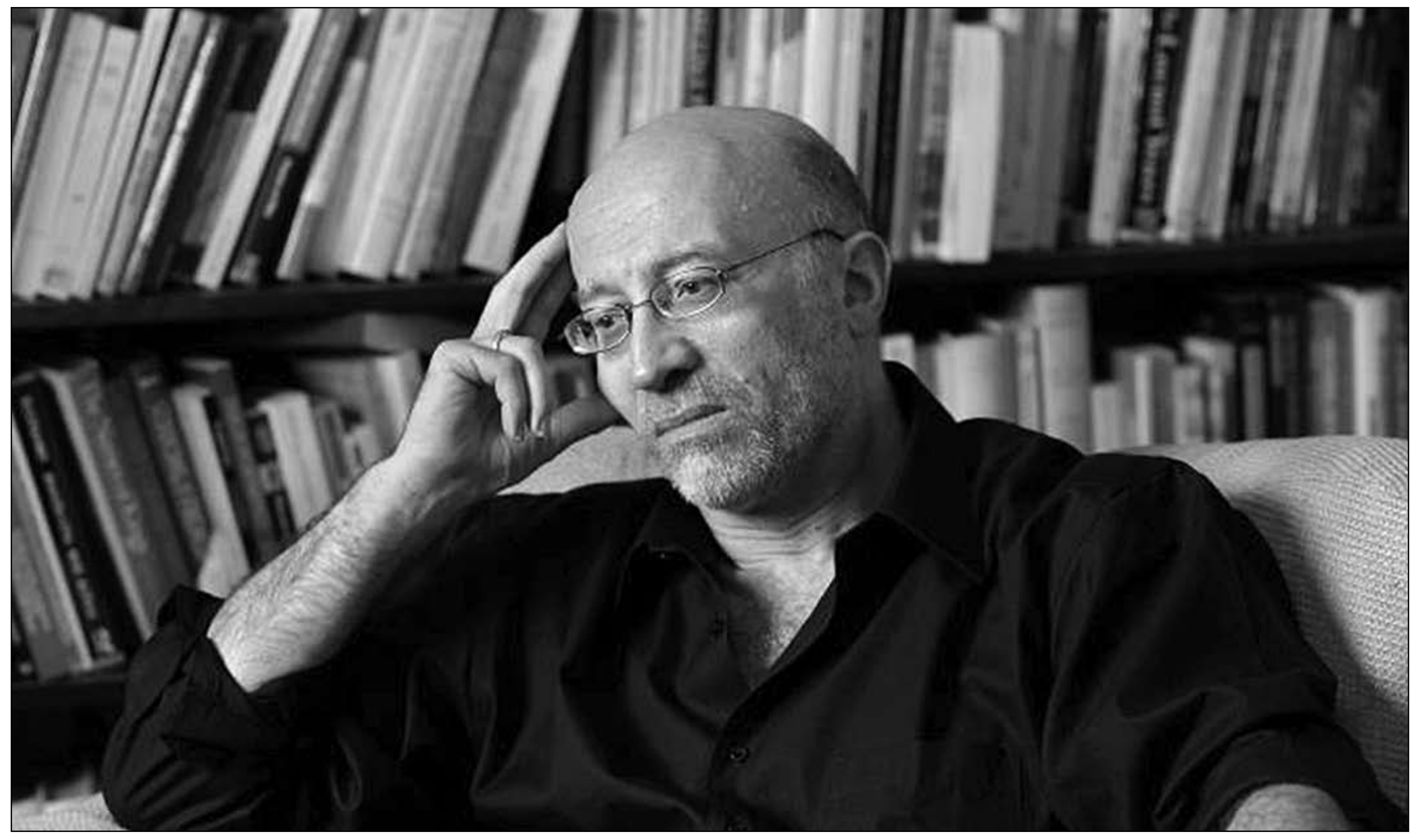
1 *Полско-литовската държава или Жечпосполита* (*Serenissima Res Publica* **на латински) е съставена от Кралство Полша и Великото литовско княжество и е съществувала между 1569 и 1795 г.**

2 *Социнианството* **е рационалистично течение в протестантската богословска наука. Кръстено е на основателя си, италианския теолог Фауст Паоло Социни. Било е силно разпространено в Жечпосполита.**

3 **Името идва от die** *Empfindsamkeit*, **„чувствителност„ на немски – „чувствителният стил„ (***empfindsam style***) в музиката и поезията през XVIII век в Германия, развит в опозиция на бароковата** *Доктрина за афектите на Кирхер*, **която цели научното им обяснение и възпроизводимост.**

Роман Туровски-Савчук е американски артист, роден в Украйна през 1961 г. Емигрира в Ню Йорк през 1979 г. със семейството си (баща му е художникът Михаил Туровски). Там продължава образованието си в Училището по дизайн „Парсънс", като изучава едновременно и барокова лютня, и композиция под патронажа на Патрик О'Брайън, Пиерлуиджи Кимма, Леонид Храбовски и Дейвид Занони.
Туровски започва да композира сериозно в началото на 90-те години на миналия век паралелно с кариерата си на плодотворен художник. Участвал е в много изложби, а първата му самостоятелна е през юни 2006 г. в Ню Йорк. Втората - през февруари 2013 г. Осем от неговите картини са в постоянната колекция на Международния Мариански институт към Университета в Дейтън.
Член е на Асоциацията на сценичните артисти в САЩ. Един от филмите, на които е бил сценограф, е култовия „Дух куче" на Джармуш.
Роман Туровски-Савчук е основател на Vox Saeculorum и Делианското общество, две международни групи, посветени на запазването на тоналната музика.

Когато професията на историка мине през ума и сърцето



Да мислиш двайсети век
Тони Джъд в сътрудничество с Тимъти Снайдър. Превела от английски Невяна Андреева. ИК *Колибри*, 2018

„Да мислиш двайсети век" е удивителна книга. Еманципираща книга. Както пише в самото начало: „Изучаването на историята на идеите е задължителна предпоставка за еманципацията на разума". И книгата на Джъд и Снайдър е пример за тази мисъл.

Тя не попада в нито един от традиционните научни жанрове – особена е, както е особен и самият Тони Джъд. Той е един от големите европейски и американски историци от английско-еврейски произход, едновременно изключителен професионалист, политически мислител, публичен интелектуалец и критик на всичко онова, което заслужава да бъде критикувано.

Книгата е за Европа, но и за неговата лична, биографична съдба. В този смисъл, тя влиза в особена конкуренция с предишно, много важно съчинение на Тони Джъд „След войната"[1], която е една от забележителните истории на Европа след 1945 г.

Тони Джъд е писал много исторически съчинения и не по-малко публицистични текстове като публичен интелектуалец. Той е един от големите историци на лявото в Европа и в световен мащаб; тясната му специализация е върху френската левица и върху следвоенната история на Европа. Не по-малко е писал и по други теми: по американски и по източноевропейски въпроси, по въпроси за комунизма и за тоталитаризма в СССР и в бившия Източен блок.

В края на своя живот Джъд е поразен от фатална болест – склероза, която бавно го парализира. Тогава неговият по-млад приятел, американският историк Тимъти Снайдър му предлага да сподели финалните си мисли в научен разговор. Оказва се, че между Тимъти Снайдър и Тони Джъд има невероятна интелектуална симбиоза и въпреки сложната ситуация – Джъд престава да може да движи първо краката си, а после ръцете си - те написват дълбока и ведра книга едновременно. Тя може да бъде определена като история на идеите, но трябва да обясним спецификата ѝ.

Има истории на идеите, написани от чисто философска гледна точка – от старомодна философска гледна точка, тъй като сегашните философи не пишат така. Те изглеждат като разказ за движението на идеите в безвъздушното пространство. Това са големи доктрини, метафизични системи, сменящи се една друга и блъскащи се във философския въздух, който е съвсем разреден – там няма сякаш никакви външни, нефилософски обстоятелства, които биха могли да могат да влияят на хора, като Аристотел, Платон, Хегел и Кант. Те съществуват в сякаш друго измерение, диалогът между тях се е проточил през вековете и живее живот, различен от този на обикновените хора.

Има, разбира се, и други истории на идеите – чисто исторически – които превръщат идеите в илюстрация на конкретни контексти. Те са не по-малко редукционистки. След кеймбриджката школа и нейния най-важен представител, в някакво отношение учител на Тони Джъд, Куентин Скинър, ситуацията е различна и се знае, че идеите винаги са формулирани в определен тип философски и идейни езици, в културни и социоезикови репертоари, които не просто са контекстуализирани, а имат способността да променят контекста. Те се намесват в историческите и социални среди и създават нови перспективи, а с това карат агентите да действат по друг начин, създават друго битие. Ето защо идеите са изключително тясно свързани със социално-историческия „въздух", в който се раждат и дишат, и нещо повече – те участват в промяната му.

Скинър се занимава с контекстите, в които се раждат философски и научни идеи, и начина, по който тези контексти са променени от идеите, от техния език, понятия, метафори, от техните епистемологични перспективи и т.н. Тони Джъд е най-близко до тази традиция и заедно с това е много различен от нея, защото се интересува не толкова от контекстите, в които идеите са произведени, колкото от тяхната употреба и от това, което той нарича с думата „последствия". Затова и съвсем накратко може да се каже: тази книга изследва **последствията** на идеите. И то не на една или две, а на цял възел от идеи, които са във взаимна конкуренция, в сложни и многомерни исторически, социални и политически и дискусионни контексти – и техните множествени последствия. Във всеки случай, Тони Джъд се интересува не толкова от авторите - гении, които раждат идеите, нито се занимава с тълкуването на техните „свещени" текстове.

Последните, разбира се, биват непрекъснато цитирани и обсъждани – но онова, което го вълнува наистина, са нещата, които потребителите на идеите правят с тях. Самите потребители от своя страна не са разглеждани като нещо пасивно – Джъд не мисли за тях като благодарни реципиенти на велики мисли. В тях има историческа енергия - не просто „интереси", а предварителни настроения, очаквания, убеждения; има митове, страхове и фобии; а още надежди, дълбоки вътрешни нужди, произтичащи от социалните и историческите обстоятелства. И книгата на Джъд и Снайдър изследва как между интелектуалната материя на идеите и емоционалната материя на контекста има странни къси съединения: тя търси „емоционалните корени", които позволяват на високите философски и политически идеи да имат въздействие, резонанс. Въздействието обаче е взаимно - „емоционалният контекст" прави възможно въздействието, но „потребителите", хората, които приемат идеите, вълнувайки се от някакви неща, се нуждаят от интелектуален език, през който да формулират тези дълбоки емоционални състояния - надежди, страхове, мисловни навици и прочее...

От тази гледна точка никак не е случайно, че определени идеи въздействат, а други – не: това зависи от конкретни обстоятелства, групи, хора, от късото съединение между исторически състояния, идеи и език.

Историците винаги се занимават с конкретни, плътни човешки среди. Те изследват конкретни хора, конкретни обстоятелства, конкретни агенти, конкретни конфликти и сблъсъци, конкретни дискусии в конкретни вестници, конкретни състояния на конкретни групи и т.н. Тези плътни конкретни среди са разгледани от Тони Джъд по ерудиран и дълбок начин. Той успява да види как разнообразните социални, етнически и културни групи създават собствени митологии, разкази и повествования, нагласи и репертоари от представи, едва вътре в които е възможно една идея да има каталитичен ефект. Което, с други думи, означава, че „една и съща" идея, разпространена в Латинска Америка, ще има един ефект, в Западна Европа – друг, а в Китай или във Виетнам може да няма никакъв ефект. Тоест, ефектът на идеите, последствията им не са гарантирани, те са риск.

При подобна ситуация възниква един друг тежък исторически и морален въпрос – а кой е отговорен за получилите се от този странен синтез последствия? И как да се прецени това? Този въпрос няма предварителен отговор, не може да бъде решен по принцип, а се решава чрез конкретно изследване на конкретната среда и на конкретните обстоятелства, на възможностите и изборите на отделните актьори, кой какво е можел да предвиди, кой за какво е можел да бъде отговорен, кой за какво не е можел да бъде винен и т.н. И всичко казано дотук, според Джъд, е част от историята на идеите.

Но тази книга не е просто история на политическите идеи, дори не и в този по-усложнен многомерен вариант, за който говоря. Тя е и биографична книга, защото всеки един от контекстите е не просто научна, историографска проблематика. Не просто идеите се сблъскват с групови нагласи и се получават непредвидими резонанси – но и самият резонанс минава през живота, сърцето и мисълта на Тони Джъд.

Вече споменахме, че самите среди от „потребители на идеите" са хетерогенни и разбягващи се множества: те се движат от еврейски интелектуалци в Ню Йорк през работници в Гданск до анархисти фанатици в предградията на Париж, еврейски общности в Хабсбургската империя и още много, много други. И странното е, че тази необозрима множественост на изследваните социални среди не пречи на това, което говори Джъд, да бъде лично, много лично. Защото въпросното множествено и разнопосочно историческо пространство е пресечено от един биографичен път – Тони Джъд е имал щастието или може би нещастието да прекоси огромен брой от тези човешки среди, да се запознае с тях, да играе различни роли в тях. Този, многомерният контекст в книгата става и биографичен контекст – и това играе огромна евристична роля, защото той е ключов, особен, много личен. Най-активният контекст, защото, да не забравяме, Тони Джъд също е потребител на идеите – той ги е преживял, понякога – изстрадал. Тоест, един от тези, които реагират и резонират на идеите, превръщайки ги в нещо друго – но, разбира се, не е обикновен „потребител", защото е мислител от висока класа. И до голяма степен книгата представлява напрежение между изследване на конкретни исторически среди, от една страна, и тази интензивна биографична вплетеност, ангажираност и страстно присъствие в тях, от друга. Самото съдържание, дадено накрая, е много симптоматично и говори за това, което очаква читателя на тази книгата: главите ѝ носят заглавия от типа на: „Проблемният евреин"; „Английският писател"; „Потомственият социалист и политически марксист"; „Ционистът от Кеймбридж"; „Френският интелектуалец"; „Източноевропейският либерал"; „Европейският историк и американският моралист"; „Социалният демократ". Става дума за един и същи човек, за ситуации и позиции, в които Джъд е бил, живял ги е. Той е играл всички тези роли, при това – с цялото си сърце, но, за разлика от повечето обикновени хора, захвърлени от съдбата тук или там, той е от тези, които поне понякога са си избирали къде да бъдат, каква роля да заемат. Защото е нетърпелив човек във философския смисъл на думата. Той не чака да му повторят една и съща мисъл по хиляда пъти, да изживее една и съща роля до втръсване, за да усети дълбоките бездни от потенциална глупост и назряващите опасности, които може да се съдържат в нея. А когато в една идейна система или историческа и човешка, биографична среда му стане тясно и догматично душно, той си тръгва от нея. Това е приемственост на прекъснатостта, но тъкмо тя помага на Джъд да има своя червена нишка на живота. Мятал се е в какви ли не социални и интелектуални роли – бил е включително създател на нов нестандартен институт, за който от Нюйоркския университет му дават специално разрешение и пари. Условието на този институт, не зная дали ще повярвате, е да се приемат млади хора, които не принадлежат на нито една научна школа и нямат никакви методологически клишета в главата, никакви мисловни и научни навици. Те трябва да бъдат умни и интересни, хора, които Джъд ще вкара в нови евристични дискусии. Представяте ли си някой университет да даде пари за такова нещо? А той се оказва един от най-успешните му проекти.

Една от посоките, в които мисли Джъд, ни е особено важна. Той е един от малкото мислители, заедно с Тимоти Гартън Аш и още един, двама, които от западна перспектива си дават сметка и описват случилото се в Източна Европа и бившия Съветски съюз; той се интересува, чете, става приятел с дисиденти, източноевропейски интелектуалци и учени, а специално за Лешек Колаковски говори като за свой учител и невероятен ерудит, от когото е научил много, като исторически прецедент с огромно философско значение. И, за разлика от редица западни мислители, които не виждат в тези събития нищо оригинално (типичен пример е Хабермас), Джъд е един от малкото, които виждат в историческия опит на Източна Европа нещо, от което и Западна Европа, и светът, и левицата специално могат да се поучат: съществено философско-историческо събитие, свързано с прозрения като „живот в истината" и „антиполитика".

Но Източна Европа съвсем не е тематичен център на книгата. Джъд и Снайдър се движат, просто скачат в самия разговор от тема на тема; и тук не бих могъл да изброя и малка част тях: англиканската църква; Холокоста и злоупотребите с него; съдбата на левицата; сравненията между Хана Арент и Жан Пол Сартр; разговорите с Дизраели, Чърчил и Маргарет Тачър; разсъжденията за мита, наречен „Средна Европа"; разсъжденията за дисидентите и техните философски открития, разликата между европейския и американския либерализъм; икономическите спорове между привържениците на Кейнс и Хайек; принципните дилеми на марксизма, на либерализма и на дясното; какво представлява публичният интелектуалец; защо Израел е реакционна държава, разцепена в себе си; кога имаме право да критикуваме евреите; какво означава да си моралист в Америка и т.н. Изброеното едва ли обхваща и една десета от темите, засегнати в книгата. И понеже няма да мога да коментирам множеството теми и роли, предпочетох да се спра само върху една от тях, която ми се вижда особено важна: Джъд е потомствено ляв: от рано чете Маркс и Енгелс, по семейна традиция симпатизира на Троцки и мрази Сталин като злодей, извратил марксизма. И този потомствен марксист е разочарован от марксизма.

Още като юноша обаче, слушайки вкъщи коментарите на бащата социалист, той започва да усеща призрака на всеобяснителността: *стените на един марксизъм, с чийто жаргон може да се обясни всичко под слънцето...* По-късно се прибавят студентските съмнения от 68-ма, когато Джуд е свидетел на радостните революционни подскоци, които съжителстват без проблем с привилегиите на елитните студенти в Кеймбридж. Истинското разочарование обаче настъпва по-късно, след като историческите му изследвания го въвличат дълбоко в разбиране историята на левицата и той се сблъсква отблизо със суетата, конфликтите, със слепотата и догматизма на разнообразни марксистки среди. Професионалните му интереси неимоверно разширяват личния опит и независимо че остава докрай верен на лявото, той се превръща в исторически критик на марксизма. Пътят към това са изследванията върху микроконтекстите, в които марксистките идеи функционират. Джуд описва разнородните им конкретни реализации в най-различни, хетерогенни среди: най-вече френската (съперничествата между френската комунистическа партия на Жан Жорес и социалдемократите на Леон Блум), но също немската (споровете между Кауцки, Бернщайн, Роза Люксембург), австромарксизма (Карл Ренер, Ото Бауер, Макс Адлер, Рудолф Хилфердинг, Виктор Адлер и др), особеностите на руското ляворадикално движение, напреженията между възрастния Плеханов и младия, радикален Ленин...). Оказва се, че често става дума по-малко за идеи, повече - за борби, конкуренция; и борбите за вътрешно надмощие между личности и групи, протичащи при съвсем конкретни обстоятелства. Така идеите придобиват специфична местна окраска и във всеки конкретен контекст се ражда собствен, локално пригоден вариант на марксизма, отговарящ на съответните нужди, исторически травми, очаквания и традиции на конкретната среда.

Тези микровглеждания в конкретното не водят до пренебрегване на едри, европейски идейни рамки, с които марксизмът е родствен: Джъд и Тимъти Снайдър разсъждават за връзките му със социалния дарвинизъм, с антиклерикализма, с „живота след смъртта на Бога" и постницшеанската реакция спрямо всеки наивен морализъм и пр. По този начин изследванията на резонанса на идеите със средите и потребностите стават многопластови, конкретни и обемни. За добрите историци е възможно да се правят детайлни и контекстуализирани твърдения, много по-фини и нюансирани от клиширано-догматичното: „това учение е силно, защото е вярно". И в хода на разговора между Джъд и Снайдър някак естествено се оказва, че влиянието на марксизма се дължи не толкова на философските му предимства, а на най-различни локални, хегерогенни, дори донякъде случайни фактори. Джъд и Снайдър не ги систематизират, но тук бихме могли схематично да ги групираме така:

1. Привлекателността и холистичната всеобяснителност на марксисткия Разказ, съблазняващ с това, че е скрита религия. Той предлага есхатологична визия за изкупление и възстановяване на митологичната „цялост на човека", а квази-религиозността му странно е съчетана с вярата, че всеки повярвал крачи заедно с историята и Прогреса.

2. Но тази съблазнителност не е достатъчна, за да обясни въздействието: марксисткият разказ трябва да попадне в благодатна почва. И Джъд описва в детайли как на много места (но не на всички) в Европа на XIX век те вече са имали „емоционални корени" - и когато се е появило новото марксистко учение, идеите му са резонирали с наличните травми, надежди, страхове, несъзнавани очаквания и прочее в различните конкретни среди. Местните общества, на които те са оказали влияние, вече са били попили в себе си страдание, усещане за несправедливост, ресантиман и „вкус към радикализъм".

3. Само по тези причини въпросният разказ е в състояние да мобилизира много хора – и при определени обстоятелства той наистина създава силни общностни връзки, мощна солидарност, усещане за приютеност и принадлежност, групова (но обявена за класова) идентичност.

4. За успеха му са необходими и допълнителни организационни условия: партии и съюзи, агитатори, вестници, мобилизационни техники и публични дискурси, способност да се пребориш с конкуренцията на синдикати, социалдемократи, анархисти и пр.

5. Не на по-последно място, голямо значение има един фонов фактор, своеобразен общоевропейски естетико-идеологически модус на това време: става дума за модния в цяла Европа стил към нихилизъм, ницшеански радикализъм, резониращ със социал-дарвинистките идеи за „борбата", „еволюцията" и „оцеляването" - към него се прибавя и поетическият култ към насилието, характерен за края на XIX век и годините след Първата световна война. Джъд дори казва, че марксисткото учение показва общи черти едновременно с психоанализата, християнството и юдейството. Причините са структурни: то е *наратив, който преминава през самозаблуда, задължително страдание, деморализация и падение, последвани от самоосъзнаване, самоописание, себенадмогване и най-после изцеление*.

Отказът на добрия историк от монокаузални обяснения е повече от видим. Общото внушение от разговорите на Джъд и Снайдър е, че успехът на марксисткото учение се дължи далеч не толкова на неговата философска и прогнозираща сила, нито на това, че то става „оръжие на пролетариата", универсалният агент на историята: той се дължи повече на особените синтези, къси съединения и катализи, които марксисткото учение прави с конкретни среди и обстоятелства, резонансът, който неговите идеи имат с неща, които бихме могли да наречем със смътни метафори, като „дълбинни нагласи към..." или „групово несъзнателно". Без непременно това да е била целта на Маркс, казва Джъд, марксизмът е успял да отговори на възел от комплексни нужди, вълнения и несигурности, надежди и копнежи на XIX век. И въздействието на това учение не се дължи на философското му единство, а напротив - на скрития му еклектизъм: то е странно съчетание между политически радикализъм, етически секуларизъм, религиозен есхатологизъм и технологичен прогресизъм.

За анализаторите е ясно обаче, че подобен успех е далеч от това, което самото учение обещава – ключ към самата История, научна теория на бъдещето. А този негов провал прави възможни блясващите тук и там в разговора радикални обобщения и оценки на Джъд: *без сам да подозира, Маркс предлага матрица, в която хората да отлеят и разпознаят разказа, в който отдавна сами живеят...* [който] *никога не би могъл да грабне въображението на интелектуалци, работници, политически опортюнисти и обществени активисти на цели четири континента в продължение на повече от столетие, ако емоционалните му корени не бяха вече налице...* Или *Че марксизмът е секуларна религия, е повече от очевидно;* или *Марксизмът е дълбоката структура на европейската радикална мисъл*; или *Марксизмът* [след популяризацията му от Енгелс] *се оказва достъпен разказ, който може да бъде приложен към всичко: вече не е политически наратив, не е икономически анализ или дори социална критика, а едва ли не теория за цялата Вселена...*

В контекста на тези общи оценки не е забравен и най-големият грях на марксизма: той си е присвоил монопол върху знанието за бъдещето и желае да спаси всички - задължително, дори противно на волята им, „по историческа необходимост". Но марксистът жертва не себе си, а другите: те плащат цената и понасят загубите за несбъднатите фалшиви прогнози. Читателят се досеща, че става дума за милиони животи, жертвани в името на хипотетично бъдеще: кървава цена.

„Да мислиш двайсети век" е дълбока, важна и вълнуваща книга. Тя съединява изследванията и личния опит, от което историческите изследвания печелят откъм страстност и ангажираност. Личният опит се разширява, продължава се в онова, което Тони Джъд не е преживял, а е изследвал, но изследванията си той също е живял, промислил дълго, прекарал през сърцето си. Между неговата професионална дейност и личен биографичен път има плавен преход, който е забележителен. Въпреки всичките смени на ролите, за които говорихме, читателят усеща удивителната вътрешна идентичност, тази особена автоприемственост на Тони Джъд: този човек се е променял невероятно много и е останал пак същият, ляв мислител, историк, страстен публичен интелектуалец.

На финала ще се върна към тезата, че независимо че тази книга описва ужасите на XX век и последиците от идеите, които могат да бъдат страшни, тя е ведра книга. Тя е изговорена от умиращ човек, но е пълна със светла енергия. При всичките си странни превръщения, Тони Джъд е останал верен на себе си и в края на живота му това е придобило форма: той е социалдемократ, който се бори (както винаги с конкретни аргументи) за социална държава. И когато привържениците на Хайек твърдят, че подобна държава винаги е само вредна, той им казва, че не са изследвали нещата, не познават детайли, нищо не знаят. А те са принудени да го слушат, защото Джъд наистина знае много.

Александър Кьосев

[1] **„След войната: История на Европа след 1945" е издадена на български от „Сиела" през 2012 г. в превод на Зорница Христова.**

Бел. ред. Текстът е вариант на изказването на проф. Александър Кьосев на премиерата на „Да мислиш двайсети век", състояла се на 6 ноември в Нова конферентна зала на Софийския университет. (Изказването **е** преработено специално за публикацията във вестник *К*.)

Ами XX век? Какво да кажем за него? Или за това, както остроумно бил отбелязал Чжоу Енлай за Френската революция, е още прекалено рано? Но ние не можем да си позволим да отложим отговора за по-късно, защото никое друго столетие не е било толкова интензивно изследвано, интерпретирано, сочено за пример и порицавано, колкото XX век. В най-доброто описание, което имаме за това столетие от близко време, неговият автор, Ерик Хобсбом, е нарекъл „краткия XX век" (от Руската революция през 1917 г. до срутването на комунизма през 1989 г.) „века на крайностите". Ехото на тази твърде тягостна – или най-малкото отрезвена – версия на събитията се отразява и в произведенията на редица по-млади историци: например Марк Мазауър, озаглавил своята история на XX век „Континент на мрака".

Подобни иначе убедителни обобщения на една зловеща поредица от събития страдат от недостатъка, че не могат да се откъснат от гледната точка на тогавашните съвременници. Епохата започва с катастрофална световна война и свършва с краха на повечето доминирали я идеологии, така че едва ли може да се надява на благосклонно отношение в ретроспекция. От арменския геноцид до кланетата в Босна, от възхода на Сталин до падането на Хитлер, от окопите на западния фронт до войната в Корея – XX век е безмилостен разказ за човешки беди и колективни страдания, от които сме излезли по-тъжни, но и по-мъдри.

Ами ако решим да не тръгваме от наратива на ужасите? В ретроспекция, а и не само в ретроспекция, XX век внася удивителни подобрения в живота на хората. Благодарение на многобройните медицински открития, политически промени и институционални обновления хората по света живеят по-дълго и по-здравословно, отколкото през 1990 г. някой въобще би могъл да предвиди. И колкото и да е странно в светлината на казаното дотук, те живеят в по-голяма сигурност – поне през повечето време.

Може би това е парадоксът на тази епоха: в много от тогавашните държави условията на живот неимоверно се подобряват, но с безпрецедентното изостряне на междудържавните конфликти също толкова неимоверно нарастват и рисковете от война или окупация. Така че, от една страна, XX век просто продължава усъвършенстванията и постиженията, достигнати през предишното столетие. От друга страна обаче, той е обезсърчително връщане към анархията и насилието, характеризиращи XVII век до момента, когато Вестфалският мир от 1648 г. стабилизира държавния ред в Европа за двеста и петдесет години напред.

Съвременниците на тогавашните събития възприемат смисъла им съвсем различно от нас в днешно време. Това може да звучи като очевидност, но всъщност не е. С Руската революция и последвалата я експанзия на комунизма и на изток, и на запад възниква един убедителен наратив на историческата неизбежност, според който капитализмът е обречен да загине – независимо дали в близко бъдеще или някога по-късно. Дори за онези, за които тази перспектива е потискаща, тя съвсем не изглежда невъзможна, а вероятните ѝ последици дават облик на столетието.

Едно нещо поне е пределно ясно – 1989 г. не се е отдалечила чак толкова, че да забравим колко реално осъществим е изглеждал комунистическият проект за много хора (най-малкото, докато не са го изпитали на гърба си). Напълно обаче сме забравили, че най-правдоподобната алтернатива на комунизма в годините между двете световни войни е не либералният капитализъм, а *фашизмът* – най-вече в италианския му вариант, който подчертава връзката между авторитарна власт и модерност и в същото време отхвърля (до 1938 г.) нацистката расистка идеология. Когато избухва Втората световна война, за много повече хора, отколкото би ни се искало, алтернативата гласи фашизъм или комунизъм – като фашизмът държи съвсем не лоши карти.

Тъй като тези две форми на тоталитаризма са вече мъртви (ако не в идейно, то поне в институционално отношение), за нас е трудно да си спомним, че е съществувало време, когато и двете са изглеждали много по-вероятни от демократичната конституционна държава, към която заедно изпитват такова презрение. Никъде не е било писано черно на бяло, че последната ще спечели битката за сърцата и умовете на хората, още по-малко пък войната. Накратко казано, ние с право смятаме, че XX век е доминиран от насилничество и политически екстремизъм, не можем обаче да вникнем в смисъла му, ако не осъзнаем, че този насилнически екстремизъм е упражнявал притегателна сила за много по-голям брой хора, отколкото сме склонни да допуснем. Това, че либерализмът с времето се оказа победител - макар в голяма степен благодарение на възстановяването му върху силно променен институционален фундамент, - е едно от истински неочакваните развития на века. Либерализмът, също както и капитализмът, се е оказал изненадващо адаптивен – защо е било така, е една от главните теми на нашата книга.

Тони Джъд

(Из послеслова към книгата „Да мислиш двайсети век")

Има ли още женска литература?

9 авторки отговарят на този въпрос на фона на растящ консерватизъм

Ако изходим от физическите характеристики на писателите, да, все още има женска литература. Напоследък виждам и чета все повече книги на писатели жени. Но. Ако се вгледаме в характеристиката на самите книги, при много от тях се отличава едно „мъжко писане“, радикално в темите, които разисква, със стил и език експериментален, извън рамките на конвенционалната „нежна“ литература. И ако скрием имената на авторките на тези книги, спокойно можем да ги заменим с мъжки, без читателят дори да се усети.

Подобна тенденция се наблюдава и в киното. Все повече се появяват сурови и безкомпромисни филми на жени режисьори, които по нищо не отстъпват на мъжете в тази *уж* мъжка професия. Но да се върнем на литературата. Навярно е ясно, че всеки творец носи в себе си едновременно мъжка и женска енергия. Не полът е това, което определя полюсите в изкуството и живота, а именно тези енергии у човека. При женската литература лично аз наблюдавам подем на мъжката енергия, която не може да се каже, че е доминираща, напротив, наличието на *мъж* в жената-писател (*жената-шаман*) компенсаторно създава хармония, която е присъща на всички велики творци. Да си едновременно крайно жесток и крайно нежен в писането не е шизофрения, а качество, което обогатява всяка творба, и, слава богу, все по-срещан проблясък на златни люспи в мътната река на литературата.

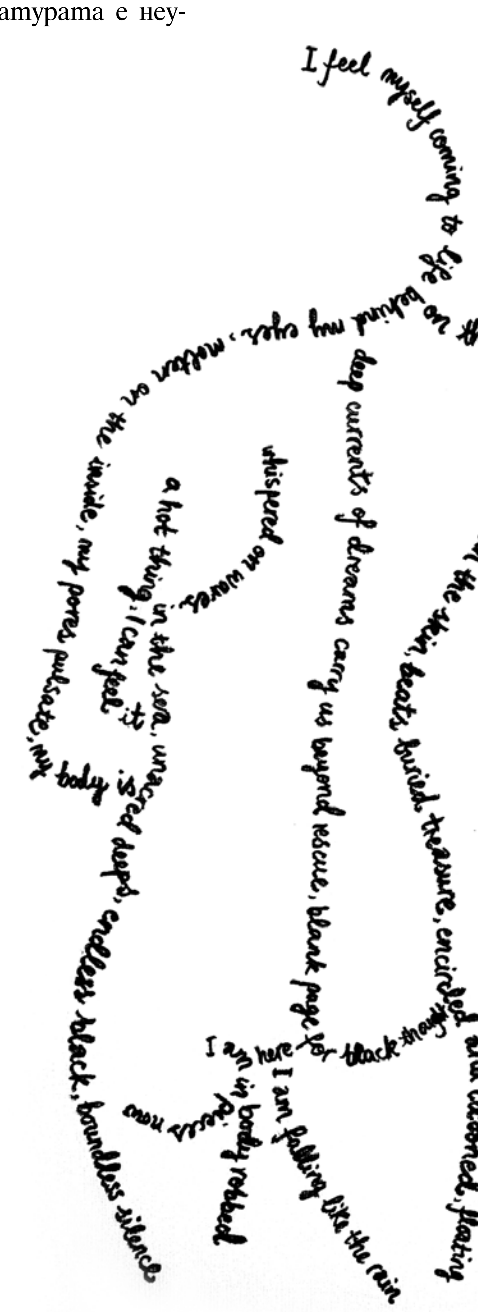
Рене Карабаш

Рене Карабаш (Ирена Иванова) е писател, театрален режисьор и актриса. Автор на романа „Остайница“ и стихосбирката „Хълбоци и пеперуди“ (ИК „*Жанет 45*“). Основател на Академията за писатели – *Творческа Академия „Заешка Дупка“*.

Питам се дали под „женска литература“ да разбирам литература, писана от жени за жени и наредена в лавиците на книжарниците под съответното обозначение, навяващо асоциации за хоризонталност? Тогава отговорът би бил: има женска литература и ще има, докато има жени, които пишат за жени. Но също и мъже, които пишат за жени. Значи раз-пол-овяването на литературата е неуместно и високата художественост би следвало да е главното разграничение за литература. Но с „женска литература“ се обозначава и начинът за изобразяване на действителността, характеризиращ се със засиленото внимание към орнамента и детайла. Накратко, струва ми се, че разграничението е стилово, някой би добавил и тематично; и би имал право, доколкото темата носи и езика/стила за написването си, а обикновено в т.нар. „женска литература“ главна тема са жените с техните проблеми. Но, абстрахирайки се от названието, аз схващам женската литература като стил. Стилът, който имам предвид, свързвам с внимание към вътрешните процеси, потока на съзнанието, а не с динамиката на действието. Давам си сметка, че тук говоря успоредно за два типа писане, два типа „литератури“, които нямат общо една с друга. Едната е масовата литература и обикновено за нея има повече публика – читателите/читателките на чиклита и любовния роман, които никога не свършват. Другата е високата литература, писана от жени – и за нея (за щастие) също има необходимата за съществуването ѝ аудитория от читатели ценители.

Яница Радева

Яница Радева има две стихосбирки и три романа – „Бонбониерата“ (2011), „Сезонът на Йоана“ (2015), „Пътят към Тива“ (2017). През 2014 г. излиза монографията ѝ „Обетован кръг. Времена и пространства в поезията на Иван Теофилов“.



Времето на жанровите етикети отмина. Всеки прочит през пола е предимно насилен. Детските книги безполова литература ли са? Какво е обратното на женска литература – мъжка? Какво е мъжка литература: писана от мъже за мъже - и четена от мъже? Намирам за успокояващо, че половият орган на писането и половият орган на четенето не винаги съвпадат.

Йорданка Белева

Йорданка Белева е автор на стихосбирките „Пеньоари и лодки“, „Й“, „Пропуснатият момент“ и на сборниците с кратки разкази „Надморската височина на любовта“, „Ключове“ и „Кедер“.

Бързият отговор е „да“. Висока литература, писана от жени. И веднага се налага да уточня, че словосъчетанието „женско писане“ често е използвано снизходително-неглижиращо, дори пейоративно - за четива, които са твърде емоционални, твърде пазарни; или са откровен ерзац.

Близо сто години след Симон дьо Бовоар и Вирджиния Улф, жените писателки нямат нужда от драматични жестове, за да бъдат приемани за равностойни. Но като че ли още имат необходимост да доказват, че професионално са безкомпромисно подготвени автори, а не разчувствани дами.

Нека припомня, че стартовата линия на феминизма е борба за равни права между двата пола. Знаменитото есе на Вирджиния Улф „Собствена стая“ отмества демаркационната линия с твърдението, че големият ум е андрогинен. Последвалият XX век е повлиян от литературните гласове на Анаис Нин, Маргарит Дюрас, Силвия Плат, които манифестират бунтарския си дух.

Боя се, че противопоставянето мъжко-женско писане крие риск от оценностяване, дискриминиране на едни литературни явления за сметка на други. Особено в поезията.

А лично за мен в България незаслужено незабелязан остана романът на Вера Мутафчиева „Аз, Анна Комнина“.

Многозначително е обаче, че в нашето литературно пространство част от авторите жени настояват да бъдат наричани „поет“ и „писател“, а други категорично предпочитат номинацията „поетеса“, „писателка“. Аргументацията и на двете групи – парадоксално! – е да легитимират равнопоставеност с мъжете.

И ако женската литература се прави от автори жени, се надявам да се чете от все повече мъже.

Ина Иванова

Ина Иванова е автор на сборниците с разкази „Право на избор и други проклетии“ („Арс“, 2009), „Името на неделята“ („Жанет-45“, 2012) и „Летящ акордеон“ („Жанет-45, 2014), романа „Картанеси“ (електронна книга) и стихосбирката „малки букви“ („Жанет-45“, 2016).

„Женска литература“ е женомразко понятие. Служи, за да отграничи като необщовалидна литературата, създавана от жени, от „литературата“ без ограничителни квалификации - писаната от мъже. Обозначава пожелателно подценяване творчеството на жените като под-литература, „не-съвсем“, „встрани“ разновидност, издънка на литературата с главно „Л“ (по презумпция писана от мъже). Така мъжете пишат литература, а жените – „женска литература“. Би било легитимно, ако се употребяваше и „мъжка литература“, но не е така. (Читателят, заел се вътрешно да отрича гореизложеното, занапред да нарича „мъжка литература“ Ботев, Яворов и пр.). „Женска литература“ е от мислене, според което мъжко е равнозначно на човешко и затова не подлежи на определяне (освен като нормата или над нея), докато женско е различно, встрани и по-долу от това централно човешко (спецификата му имплицитно носи предполагаема слабост) и затова се посочва като такова. „Женска литература“ не само няма, но и не е имало. (Нито женски театър, женска музика, женска наука, женско право.) Тъй като е нелегитимно понятие, не би могъл през него да бъде легитимно зададен въпрос за литературите, писани от жени. (Не една обща, а множество различни; жената пише индивидуална, своя, както и мъжът. Личността пише литература, а не (колективно) полът ѝ.) Може да бъде легитимно зададен въпрос за понятието като дума, отделна от нещото, което претендира да обозначи; на последния отговорих.

Маргарита Серафимова

Маргарита Серафимова има три поетически книги („Животни и други богове“, „Демони и свят“, „Неразрешимостта на великолепието“) и три юридически книги. Носителка е на международна правозащитна награда.

Питате дали има още женска литература, а аз - дали няма само женска литература. Огледайте се. Разгледайте два фотоалбума от премиери на книги и се опитайте в рамките на минута да намерите поне трима мъже сред женската аудитория. Последната „чувства, ахка, пърха, разтърсва, просълзява“ и после пренася своята крехка емоционалност по сайтове, блогове, социални мрежи. Тя не допуска друго мнение освен своето, формирано и благодарение на абдикиралата литературна критика. Мястото на последната бе преметено от журналисти, лидери на мнение, издатели, а напоследък и верни фенки, които станаха единственият властелин по отношение на перцепцията за литературата. Също както преди години постистината измести факта. Важен е ефектът, а не същината. Ако можеш да „стиснеш за гърлото“ си писател, ако поставяш морални въпроси, къде се буташ сред разциврена аудитория. Литературата изцяло, не само написаната от жени, е подчинена на сантимента, който трябва да предизвиква, за да бъде търсена. Пазарът не се вълнува от теми, а от отзиви, написани впрочем с псевдохудожествена орнаментика. Затова и поради различните липси, у нас не можаха да се родят шедьоври в по-леката категория като Бриджет Джоунс, нито почерци ала Улф, Дарийосек, Уотърс или Депант. Да не говорим, че читателките са толкова политкоректни, че една Бовоар би им се сторила като интелектуален Шварценегер. Докато се търсеха постмодернистКи, наложиха се по женски пишещи мъже и те написаха, и пишат „модерната“ женска литература.

Силвия Томова

Силвия Томова е автор на сборници с разкази, както и на исторически романи. Последните два от тях са „Печатарят“ и „Грохот“.

Признавам си, че нямам отговор на този въпрос. Вероятно, защото докато не ми го зададохте, не знаех, че въобще е имало/има женска литература.

Как една книга се определя като част от нея? Ако е писана от жена? Или ако е сантиментална, лековата? Или ако е на „женска“ тематика? Коя е тази изцяло женска тематика, която не вълнува поне малка част от мъжете? (Обратният въпрос - коя е изцяло мъжката тематика, която не вълнува поне малка част от жените, също важи.) Или ако се чете предимно от жени? Обаче последните години изследванията, на които съм попадала, сочат, че по принцип жените четат повече. Значи по-голямата част от литературата е... женска?

Подозирам, че дефиницията за женска литература е разтегливо понятие, обект на куп специализирани изследвания. Не съм ги чела. Не знам дали са писани от жени или от мъже. Никога не си казвам „Сега ми се чете нещо, написано от жена.“ По-скоро си мисля: „Четат ми се добри кратки разкази. Искам да се кефя и да науча нещо за занаята. Трябват ми майстори в жанра.“ И си взимам Туве Янсон, Алис Мънроу, Оля Стоянова, Будзати, Павич, Карвър. Когато пиша, също не се чудя „Каква история да разкажа аз, жената?“. Стигам до „Ей това искам да разкажа!“, сядам и се боря с думите, докато преценя, че поне отчасти съм успяла да предам на листа това, което ми е в главата.

Простете ми невежеството и сигурна съм в едно – имало е и все още има добра литература, създадена и от жени, и от мъже.

Иванка Могилска

Иванка Могилска е автор на две стихосбирки, романите „Места за загубване“ и „Внезапни улици“ http://vnezapniulici.eu/ и сборника с кратки разкази „Тая земя, оная земя“. http://taqzemq-onaqzemq.eu/

Един тийнейджър ме изненада с леката неприязън в коментара си: „Виж я! Прилича хем на феминистка, хем на веган!“. В неговия свят на коли и сънища за гадже злините идваха главно от феминистки и вегани. Нещо подобно като внушение ми носи и съчетанието „женска литература“. Разделянето по полов признак скрито ме обижда не защото обичам и феминистките, и веганите. Мисля си, че изкуството отдавна преплита натрупаните разделения, свързва ги в нови и изненадващи форми, помирява ги в неочаквани обединения. И се надявам хъсът за старите разделения да изчезва вече. В живота има мъжко и женско начало, но в литературата има добро и не толкова добро писане. Има книги-мъже, крехко динамични, стремително дейни, активно чувствителни, които може да са книги-от-мъже и книги-за-мъже, но може и да не са. Има книги-жени, криволичещи, странно дълбоки и елегантно незадълбаващи, ефирно-драматични и показно изчервяващи се. За мен са книги-душа-на-жена, които може да са книги-от-жени и книги-за-жени, но може и да не са. Примери има много. И думи да ги назовем – също много.

Петя Накова

Петя Накова е автор на „Годината на осемте химии“ (Жанет 45, 2018) и „Проповедникът и Черният кон“ (Изток-Запад, 2012). Двете книги са в стила на художествената документалистика.

Следният пример би трябвало да проектира по-ясно сложността на отговора. Той е за възражение, породено от действително обоснования интелектуален рефлекс към „общовалидните“ истини, наложени над женското писане от доминиращата мъжка гледна точка. Думата е за това как веднъж Аксиния Михайлова реагира на определението, че поезията ѝ е и женска с репликата: „Че каква друга да е?!“ Беше една невероятна реплика, зад която сигурно все още стои обяснението, че тя дойде като подобаващ отговор, отправен към фигурата на много уважаван професор.

Същинският въпрос, следователно, се оглежда в наблюдението, че въпреки трудностите, а може би тъкмо поради тях (писателките все пак носят двоен товар), женската литература продължава да съществува чрез чувствителността към възможните прочити на собствения (ѝ) опит.И макар в някаква степен феминисткaта самоидентификация да изглежда обезсмислена от плурализацията на литературния свят (на фона на растящ политически консерватизъм!), един друг парадокс удържа границите ѝ в нещо като помирително ръкостискане. Замислете се, че самото словосъчетание „женска литература“ се използва с най-голяма честота в две свързани посредством независимостта си една от друга културни медии: на академичното писане и говорене и на широкия книжен пазар, в който успехът на определени авторки е измерим с масовия характер на техните, вече не непременно само женски публики (от Даниел Стийл до Джоан Роулинг). Нека да кажем така: доверието в женската литература расте, но е важно непрекъснато да се уточнява откъде идва то и какво повече от това ни съобщава.

Екатерина Григорова

Екатерина Григорова е поетеса и преподавателка в департамент „Средиземноморски и Източни изследвания“ при Нов български университет.

Анкетата подготви **Марин Бодаков**



Лив Улман в кадър от *Лице срещу лице*

Часът на вълците[1]

На 32-то издание на Киномания бе показана ретроспектива от 9 филма на Ингмар Бергман (1918-2007) по случай 100-годишнината от рождението му. Имаше и два документални филма: „Островът на Бергман“ (2006) и „Ингмар Бергман – година от живота“ (2018).

От режисьорския си дебют **„Криза“** (1946) до **„Сарабанда“** (2003) Ингмар Бергман режисира над 50 филма за кино и телевизия. В автобиографичната си книга „Латерна магика“ той споделя, че през лятото на 1942 внезапно написал дванайсет пиеси! И макар да печели световна известност с киното си, неговата кариера започва в театъра, а в края на живота му представленията ще надвишават тройно броя на игралните му филми. Бергман е най-титулуваният режисьор, а през 1997 в Кан е награден с Палмата на палмите, отличие за „Най-добър режисьор на всички времена“. „Поляната с дивите ягоди“, „Седмият печат“, „Персона“, „Шепот и викове“, „Фани Александър“ са флаговете на неговото философско кино, запленило света. Той споделя: „През цялото си съществуване тропах на вратите, отвеждащи към онези пространства, из които той (Тарковски) се придвижва така естествено и сигурно“. Последният филм на Тарковски „Жертвоприношение“ обаче ще е тъкмо „бергманов“, а в него участват двама от най-близките сратници на шведа - актьорът Ерланд Йозефсон и операторът Свен Нюквист.

След последния кадър на филма „Сарабанда“ - близък план на Лив Улман - е предвидена вечеринка. Изведнъж Ингмар Бергман се оказва на вратата. Махва с ръка за сбогом и тръгва. „И тогава всички ние осъзнахме, че партито ще бъде без него, че никога повече няма да го видим и ще трябва да правим филми без него.“ През 2007 Ингмар Бергман умира, това е краят на една епоха.

Ингмар

Още приживе Бергман се превръща в мит.

Деконструирайки монолитната му на пръв поглед фигура, ще извадим шизофренни, самоотхвърлящи се парчета. Той е бъбриво хлапе, което впоследствие ще търси уединение сред каменното мълчание на остров Фарьо. Там, на вратата на вилата му, виси надпис „зло куче“, въпреки че последното куче, което се е мяркало тук, е дакелът на Лив Улман. Бергман има шест брака, куп изневери и любовни връзки с актрисите си. „Не разбирам защо трябва да се жени за всяка жена, с която спи“, оплаква се майка му. Има също така и девет деца, които ще пренебрегне заради работата. Случва се в интервюта да обърка бройката им или да признае, че не помни възрастта им. Израснал в дебелата сянка на свръхотговорния баща, той ще бъде баща-призрак.

Бергман е дисциплиниран и почтен... лъжец. Оплаква се от суровите възпитателни методи на баща си, докато един ден по-големият му брат Даг не разяснява в интервю, че всъщност той е бил „синът за бой“, а Бергман - синчето на татко. Много от филмите му са автобиографични, но кой е той всъщност: Александър... или Фани? „Брат ми се беше заразил от скарлатина... Естествено, надявах се, че ще умре“; „Щели да оперират баща ми от злокачествен тумор... Казах на мама, че нямам нито желание, нито време да ида да го видя“. Бергман е изпълнен с ненавист, същевременно има талант „да настрои всички на една и съща страст“, разказва Макс фон Сюдов. По време на войната младият Бергман горещо подкрепя Хитлер, а с евреина, пребиваващ в родния му дом, дружи.

„Тук са моите корени и за мен е немислимо да живея другаде“, казва за Швеция, а след година я напуска, прокуден от крупен данъчен скандал около личността му. По-късно ще се завърне триумфално, за да се превърне в институция. Тормозен от безсъние и калпав стомах, той има нерви, по-здрави от шведска стомана. Един изнежен работохолик. Деспот, гризкащ вечните си бисквитки *Мари*. Изгарян от срам безсрамник. Мишена, другар и чудовище. Обаятелен, ала с тежък характер. Внимателен и безмилостен. Освиркван и аплодиран. Бергман се смее... Бергман плаче... Бергман крещи! Толкова много противоречия, а в крайна сметка е последователен. „Ако не беше гений, щеше да крее в лудница“, заключава Уди Алън.

Неудачникът Бергман

Творческият път на Бергман невинаги е бил застлан с цветя. Всъщност, несполуките го следват през целия му живот. Снимките на дебютния му филм „Криза“ са низ от трагикомични моменти, на вкус сходни със заглавието. Бергман няма никакъв режисьорски опит и работи по чужд сценарий. „Бързо осъзнах, че съм попаднал в машина, която не мога да овладея.“, казва той. Проумява с „ледена отчетливост“, че собствената му некомпетентност е очевидна за останалите. Крещи, избухва, опитва да води парада, но изглежда смешен. Между него и оператора цари неприязън. Асистент-режисьорът се хили и потупва Бергман по гърба. Хората идват и си отиват, когато им скимне. Актрисата е фалшива, половината сцени на безфокус, звукът - некачествен. „Резултатът от нашите усилия беше плачевен“. Снимките се преместват в градчето Хедемура, където, вместо спасение, дебне крах. Лее се дъжд, работата е възпрепятствана, екипът пиянства. А режисьорът ще се скрие зад един ъгъл и ще се разплаче от ярост и отчаяние.

Следват още няколко „незначителни“ филми на Бергман. **„Вали над нашата любов“**, **„Кораб до Индия“**, **„Музика в тъмното“**, **„Пристанище“**. В други години и без търпеливата атмосфера, която Свенск Филминдустри осигурява на младите режисьори, предоставяйки им време и ресурс да опитват без страх от провал, името Ингмар Бергман навярно щеше да потъне в забрава.

Паралелно с киното тече и мъчителната, бавна битка в театъра. Неволи, тежки репетиции, скандали съпътстват успехите. Постановките по негови текстове са посрещани неотменно от лоши отзиви. Критиците с постоянство твърдят, че само талантливият режисьор Бергман спасява некадърния драматург. „Никой не би се подложил на подобен мазохизъм задълго. Не виждам защо аз да го правя“, признава Бергман и спира да пише завинаги.

В Мюнхен, където пристига след скандала в Швеция, е приет тържествено. Впоследствие е изхвърлен от театъра с гръм и трясък. Връща се при смяната на директора, но изявите му биват посрещани „с презрение и гнусливост“. Традиционализмът му, пренебрежението към критиците и вярата му в текста, която немците с иронична въздишка наричат *Werktren*, са динена кора в авангардната и заплетена театрална среда на Германия. На премиерата на „Госпожица Юлия“ Бергман е освиркан.

От бъркотия към монотеизъм

Бергман няма традиционно кинообразование. Първите му филми са стилистичен колаж, повлиян от ветровете на неореализма, синема верите и експресионизма, от Роселини, Елия Казан и Хичкок. Бергман имитира вече утвърдените стилове, лови се за всяка по-яка сламка. **„Затвор“** е смятан за първия „бергманов филм“, в който той отпуска демоните си и напипва реалност извън реалността. Откровението, че филмите са „сънища, блянове“, определя посоката. Както при любимия му Стриндберг, всичко става „...възможно и вероятно. Време и пространство не съществуват. Въображението навърта преждата си“. В **„Поляната с дивите ягоди“** Бергман разбира, че най-надеждният източник на вдъхновение е самия той. Вглежда се в себе си и съзира бездънен кладенец, от който ще черпи до края на дните си.

„И сега, дявол го взел, в атмосфера на дълбоко другарство, ние ще обрисуваме самотата на човешкия вид: втори дубъл!“ Киното на Бергман представлява вивисекция на Човека, в него сюжетът е само рамка, която ще събере пациентите заедно в пустошта.

Подобно на порти се разтварят рани, които не могат да бъдат излекувани, нито дори притворени и които осветяват със сиянието си късия ден. В тях можеш да влезеш.

Рядко ще чуем тривиален диалог. „От вратата“ се заговаря за чувствата и смисъла. Размяната на монолози е подобна на екзистенциалната партия шах, която рицарят Антониус Блок играе със Смъртта в **„Седмият печат“**. По същия начин разговорът бива докосване до смъртта и нейно отлагане. Склонни сме да мислим Бергмановото кино като интелектуално... философско. Това е вярно, но оставя зад завесите другата половина от истината: че киното му е също така *страстно*. То е разказ за бушуването и застиването на лавата човешка. То е страстна философия и философия на страстите.

Питам се: щом героите казват всичко това, колко ли страшно е онова, което премълчават? Но истината е, че те не премълчават. Те сервират всичко, което пък за човека отсреща е несмилаемо. Дори в **„Персона“** мълчанието на Лив Улман говори. На помощ идва стилистичното оръжие на Бергман – *близкият план*. Първите му филми изобилстват от дидактични или мелодраматични монолози, но близкият план снема нуждата от тях. Така от една „икономия“ се ражда запазената марка на Бергман. Лицето! Никога силует, винаги очи... уста... бръчки... Бялата стена, върху която като удари с нож зейват кухините на отчаянието. По тези входове и изходи се случват филмите на Бергман. Меките и одухотворени лица на Лив Улман и Ерланд Йозефсон, красивите на Биби Андершон, Хариет Андершон и Макс фон Сюдов се оказват бездни и хранилища на ужаси, често изречени гальовно, на шведски, бълбукащ като магическа отвара.

Лицето е своеобразен пейзаж. Хребети, изваяни от тревоги... Пущинаците на старите страхове... Облаците на любовта. То е платно, върху което постоянно се нанасят мазките на властта (шамар и удар), на флирта (целувка и докосване), на болката (плач и гримаса) и тъй нататък. Бергман се старае да изолира всичко, което смята за второстепенно. Актьорите често са облечени в едноцветни костюми, които на всичкото отгоре се сливат с декора. Такъв е случая в **„Лице срещу лице“**, където те лежат в кафява рокля и кафява риза върху кадифените завивки. На кой би му хрумнало? Но така акцентът върху лицето е поставен и на практика дори общият план въздейства като близък.

Особено внимание Бергман проявява към света на предметите. Те са достойни спътници на човека, но и, както при Пруст - носители на кодирани съобщения. **„Шепот и викове“** започва с крупни планове на оловни войници, часовник и други предмети, които също са лица. Любопитните личица на интериора. Някои от тях са в ежедневна употреба, други събират прах, но и в двата случая те са медиуми, магически балони, които ни отвеждат в царството на детските спомени и мечтите. Когато разгърнем романа на Бергман „Лични разговори“, се спираме на второто изречение: „Часовникът на кулата над купола на църквата бие три и половина“. Погледът ни е отнесен до близкия план на часовника... на времето... на идещия развой.

Летните филми

В началото на кариерата си Бергман снима няколко филма, познати като „летните“: **„За радост“**, **„Летни игри“**, **„Лято с Моника“**, **„Усмивки от една лятна нощ“**. В тези прелестни комедии и мелодрами, заредени със северна еротика, героите се отпускат на вълните на своето безгрижие. Техните „усмивки в лятна нощ“ са мимолетен отдих пред неизбежната болезненост на живота. Именно тя ще бъде горчивият хап, който ще ги отрезви от илюзиите. Някои ще нарекат този метод на Бергман оптимистичен трагизъм.

Бергман е развълнуван от темата за *екскурзията*, която ще се яви и в **„Поляната с дивите ягоди“**. Той ще продължи да я оркестрира и в следващите си работи с все по-голям размах. Темата за отдалечаването, за напускането на дадено пространство и въобще на рацио-то, на връзките, на живота. Неговите герои, по един или друг начин, излизат *екс* курса на събитията. Дали ще е *екс-курзия* в природата или по архипелазите на паметта, както в „Поляната с дивите ягоди“ (оригинално наречен „първият истински road-movie“).

Детството и старостта също са вид *ex curso*, пропадания извън обръчите на социума.

Не е тайна, че Бергмановото кино е изцяло аполитично, за което той е търпял и критики. За да направя следващата стъпка – липсва и социален хоризонт. Бергман посочва професиите на героите си, но това играе само психологическа роля. Както внимателен естествоизпитател, който събира буби в буркана си, така той изважда героите си от социалната среда и ги поставя във вакуум. Там бурята на отношенията ще може да се разрази с пълна сила. Най-верният на епохата си филм на Бергман ще се окаже средновековният „Седмият печат“. Един кадър от снимачния му процес би могъл да бъде метафора на подхода на Бергман. Екипът се е събрал на гола поляна пред гора. Околовръз се издигат блоковете на предградие. Бергман е насочил камерата в единствената посока, в която реалната среда отсъства, в сумрака на леса.

С напредване на времето той се отказва от екстериора. Физиономия на града, на работното място, на обществения транспорт отсъства. До степен на клиничност, героите му попадат от интериор в интериор, от килия в килия, без право на отдих. Домът е тяхната хралупа... Отпускат се в разкошни спални, на старинни кресла, беседват на фона на богати библиотеки. Това е изящна и скрупульозно разтребена сцена, на която ще се изсипе бъркотията на духа. Интериорите са плът от плътта. Червената къща в „Шепот и викове“ е страстната душа с хастара наопаки. Бихме могли да поразсъждаваме и над угнетяващата леност на кафявите завивки и над „фалцетно жълтото на тревогите“.

Дърво с кореница

Киното на 60-те и 70-те принадлежи на героя тип „дърво без корен“ – емигранта, пришълеца, авантюриста. Бергмановите герои, напротив, бихме могли да наречем *дървета с кореница*. Те са брези и дъбове, заровили корени дълбоко в първичните горчивини. Смучещо „Змийско мляко“, дървото съхне, но продължава да стърчи. Безкрайната коренна система го придържа към земята, в която пъплят кошмари. Дървото копнее да се изскубне, но само размахва клони и сипе листа. То е затворник на собствения си опит. Такова, съхнещо отвътре дърво, е била майката на Бергман. В детските му години тя се увлича от страстна любов и пожелава да се разведе, но в крайна сметка остава, „заради децата“ и под натиска на съпруга си (той дори я заплашва, че ще се самоубие). Като във филм на Бергман.

Бог и Бергман

Северът винаги е бил място, където бродят великани. Понякога те влизат в сражения с боговете. Протягат ръце, разкъсват небето и ги свалят от троновете им. Бащата на Бергман е пастор. Бергман израства в условия на сурова дисциплина. Бащата е първият Бог, когото невръстният Бергман среща по пътя си. Над него просветва и християнският. Никой от тях обаче не дарява детето с любов и до края на живота си то ще остане недоверчиво към идеята за Бога и стъписано от смъртта. „Ами ако под всичко се крие бездънна и ненаситна пустота, какво друго е животът, ако не отчаяние?“ Този въпрос, поставен от Киркегор, терзае и Бергман, а с това и неговите герои. Известно помирение със смъртта му донася убеждението, че съществуването ни е лишено от каквато и да било значимост, за която си струва да се жали.

Това не е пределът, а зараждането на прозрение. Бергман режисира три филма, изследващи, така да се каже, пределните въпроси за вярата – **„Като в огледало“, „Зимна светлина“** и **„Мълчанието“.** Възприето е мнението, че чрез тях Бергман посочва отсъствието на Бога, но той по-скоро ни дава да разберем, че без съмнение вярата е ленива, а в по-лошия случай - демонична.

Във филмите му на опразнената от Бог арена излизат хората. Ударил е часът на вълците. Това време, това място не са за слабаци. Хората сами трябва да си станат провидение. Животът ще се окаже по-голям трус от смъртта. Някои критици лансират идеята, че при Бергман двойката е обърната – Животът е разлюляно море, а Смъртта - спасителен бряг, единствената твърд, на която всички един ден ще стъпят.

Функцията на всевиждащото божие око е поета от фигурата на Лекаря или Психиатъра. Те спират върху болните рентгеновия си (а често и късоглед) взор, те произнасят присъди, те са новите богове, пред които треперим. Има нещо показателно във факта, че тяхното паство е съставено единствено от изтерзани и луди.

Онова, което Бергман отхвърля на рационално ниво, изплува в стила му. Неговият естетически *аскетизъм* го приближава до библейския слог. Лив Улман и Ерланд Йозефсон са Адам и Ева, (защо не!), които гризат ябълката на познанието в своите чаршафи. Изчистените ярки цветове, едрите стъпки, човешките крушения – това е езикът на Стария Завет.

Светлина

Бергман познава светлината... Бергман използва нюансите ѝ... Бергман е влюбен в нея. Тя е онова благоговение, което му дава „усещане за духовното“. „Тя е винаги с нас, за да не се чувстваме самотни“. Героите му, изпаднали в затруднение, са окъпани от тази топла и мека, пътуваща през времето река. „Светлина, каквато има само в Швеция!“ Светлина, която ще обгърне разсипаните и слабите. Светлина, която иде отнякъде.

Петър Крумов

[1] „Часът на вълците“ (1968), игрален филм, реж. Ингмар Бергман

Солидарността е нашето общо бъдеще

Реч на Ангела Меркел пред Европейския парламент в Страсбург

Уважаеми г-н Председател на Европейския парламент, скъпи Антонио Таяни,
Уважаеми г-н Председател на Европейската комисия, скъпи Жан-Клод Юнкер,
Уважаеми членове на Европейския парламент, скъпи Комисари,
госпожи и господа,

Преди почти 50 години бившият председател на Европейската комисия, германецът Валтер Халщайн[1], нарече европейското обединение „безпрецедентна държост". Това се случи през 1969 година, десет години преди първите преки избори за Европейския парламент. По онова време Европейската общност бе все още в ранна детска възраст. Много от най-големите ни постижения - Шенген, единният пазар, общата валута – бяха на ниво визионерски проекти. Но крайъгълният камък беше положен. И с него - след векове войни и диктатури – за първи път пред гражданите на Европа се разкри перспективата в трайно, мирно и стабилно бъдеще.

Днес, с чувства на радост и благодарност, стоя пред най-голямото демократично парламент в света. Вие, 751 членове на Европейския парламент от 28 държави, заедно представлявате повече от 500 милиона души. Това са близо седем процента от населението на света. Ние усещаме във вашия дом как бие сърцето на европейската демокрация. Това се вижда от дебатите, които се водят на 24 езика. И показва нещо, което е същностно за Европа, разнообразието. Това е едно от големите ни качества, на нас, европейците, а именно, че при цялото ни многообразие, ние се ръководим от волята си за обединение, от волята си за компромис; и че ние, въпреки различните си позиции и произход, винаги сме стигали до решение в полза на общността.

Изминаха единадесет години, откакто за първи път държах реч пред това събрание. Тогава, през 2007 г., Германия пое председателството на Съвета на ЕС и в онази реч споменах както разнообразието, което ни

Всеки, който поставя под съмнение съгласуваността на действията на Европа спрямо трети страни – например, по отношение на договорени санкции или по въпроси, свързани с правата на човека, подрива доверието в общата европейска външна политика. Защото Европа може да осигури чуваемост на своя глас в света само когато е обединена.

Това означава, че солидарността винаги е преодоляване на националните егоизми.

обединява, а не ни разделя, така и свободата, която винаги наново трябва да бъде защитавана и която Европа има нужда – така, както човек има нужда от кислород. Тогава говорих за една основополагаща ценност, която отличава Европа - ценност, която обединява свободата и разнообразието в Европа. Говорих за толерантността. За това, че толерантността е душата на Европа и тъкмо това я прави незаменима основна ценност, определяща европейската идея.

През изминалите единадесет години станахме свидетели колко много се промени светът и как паралелно с това се деформира и душата на Европа.

Глобалните политически, икономически и технологични предизвикателства се развиваха все по-бързо и все по-обхватно. Преживяхме голяма криза с държавния дълг. Международният тероризъм не пропусна да удари Европейския съюз. А днес, само на няколко часа път със самолет от нас, се водят войни и възникват конфликти.

Световните миграционни и бежански движения засягат и нас, европейците, по много конкретен начин. Напредъкът в цифровизацията промени начина ни на живот със спиращи духа темпове. Чувстваме последиците от изменението на климата.

Стари съюзи поставят под съмнение доказани съюзи. Великобритания създаде прецедент - за първи път една страна ще напусне Европейския съюз. Колко дълбок ще е този разрив, ще почувстваме както никога в тези дни на интензивни преговори. Бих искала сърдечно да благодаря на Мишел Барние за работата му.

Скъпи членове на Парламента, защо казвам това? Всички усещаме: по-трудно стана да се предсказват бъдещи развития. Ние усещаме и нещо друго. Стана все по-неуспешно самостоятелно да се защитават интереси на световната сцена. Което означава, че става все по-важно ние, европейците, да се държим заедно. Затова в рамките на Европейския съюз повече от всякога се нуждаем от взаимно уважение и от зачитане интересите на всяка страна членка.

Повече от всякога ни е необходимо разбиране, че толерантността е душата на Европа, че тя е съществена част от онова, което ни прави европейци, и че само с нея можем да развием готовността си да разбираме интересите и потребностите на другите – така, както разбираме и своите собствени потребности. Това ни води към ядрото на европейската солидарност, без което е немислим действието ни за общия успех. Тази солидарност се основава на толерантността. На това се дължи нашата сила на европейци, която нищо друго не може да ни даде. И причините за това са три.

Първо, солидарността е универсална ценност. Оказването на взаимна подкрепа е основно изискване за функционирането на една общност. Това важи в еднаква степен и за семейството, и за селото, и за спортния клуб, и за една такава общност като Европейския съюз. Солидарността е неразделна част от европейските договори. Тя е централна част от нашия ценностен канон. Солидарността е част от европейската ДНК. Ние подкрепяме държавите и регионите в икономическото им развитие и в борбата срещу младежката безработица. Ние взаимно си помагаме при природни бедствия. При терористични атаки или при аварии в ядрените централи. По време на европейската криза с държавния дълг ние осигурявахме така наречените „спасителни пакети", за да помогнем на засегнатите страни да могат да си решат икономическите и финансови проблеми.

Дори само тези няколко примера показват, че отделните държави членки на Европейския съюз, а с тях и гражданите на Европейския съюз, не са сами в трудни моменти и в извънредни ситуации. Но същевременно тези няколко примера показват, че отделните национални решения въздействат винаги и върху цялата общност.

Следователно, оттук произтича и **втората причина**: солидарността винаги върви ръка за ръка с отговорността, която всички носят за общността.

По-конкретно, това означава, че който подкопава върховенството на закона в страната си, не зачита правата на опозицията и на гражданското общество, а освен това ограничава свободата на печата, то той застрашава правовата държава не само в собствената си страна, но излага на риск и върховенството на закона в цяла Европа.

Защото Европа може да функционира като правова общност единствено и само ако навсякъде законът функционира и се уважава.

Този, който настоява сам да си решава проблемите чрез нови дългове и пренебрегвайки ангажиментите си, той подкопава основите, на които почива силата и стабилността на еврозоната. Причината за това е, че нашата обща валута може да функционира само когато всяка отделна страна членка носи отговорност за своята фискална устойчивост.

Всеки, който поставя под съмнение съгласуваността на действията на Европа спрямо трети страни – например, по отношение на договорени санкции или по въпроси, свързани с правата на човека, подрива доверието в общата европейска външна политика. Защото Европа може да осигури чуваемост на своя глас в света само когато е обединена.

Това означава, че солидарността винаги е преодоляване на националните егоизми.

Знам много добре, че Германия не винаги е водила безупречна политика и в очите на някои и днес не е безукорна. Например, в годините през 2015 г. на нас в Германия ни трябваше твърде много време, за да приемем, че казусът с бежанците е въпрос на всички държави членки на Европейския съюз, за да разберем, че е обща европейска задача.

Оттук следва и **третата причина**: солидарността в полза на всички означава и да действаме, осъзнавайки добре собствения си интерес. Да уважаваш и подкрепяш другите и в същото време да заставаш зад собствените си интереси, не е противоречие - тъкмо обратното. Пример за това е нашето сътрудничество с африкански страни по въпроса за миграцията и бежанците. Председателят току-що обърна внимание на тази тема. Това сътрудничество помага на Европа, защото организира, контролира и намалява миграцията и бежанските потоци към Европа. То също така е от полза и на местното население, като подобрява тамошния им живот и не им позволява да предприемат пътувания към Европа, които често пъти застрашават живота им.

Друг пример е европейският ангажимент по опазването на климата. Той е наложителен от екологична, икономическа и социална гледна точка, ако искаме да съхраним природните си ресурси, а с това и самите себе си. Би било полезно за Европа, ако индустриализираните и нововъзникващи икономики произвеждат по-малко парникови газове, а икономиките ни като цяло стават все по-зелени.

Би било от полза за всички европейци, ако еврозоната се развива без разломи и се превърне в място, където акумулира сила и стабилност. Би било от полза за всички европейци, ако всички участват в Европейската гражданска защита. Би било от полза за всички европейци, ако помагаме на онези от тях, които са особено засегнати от миграцията и бежанските вълни.

Толерантността налага да се съобразим с факта, че въпросът за приемането на бежанци предизвиква различни реакции в различните държави членки заради собствената им история или демографско развитие. Солидарността изисква да положим всички усилия, за да намерим общ начин, по който заедно, като общност, да посрещнем както тези предизвикателства, така и всички останали.

Това са отличителните белези на Европа: солидарността като универсална основна ценност, солидарността като отговорност към общността и солидарността като добре осъзнат личен интерес.

Госпожи и господа, единството и съгласуваността са от ключово значение за Европа. Ето защо бих искала да откроя три области, които, според мен, е важно да са на челно място в бъдещия ни дневен ред.

Първо, външната политика и политиката за сигурност. Ние вече забелязваме, че навсякъде, където действаме заедно като европейци, по-добре защитаваме интересите си. Само когато Европа е обединена, тя е достатъчно силна, за да бъде чута на световната сцена и да може да защити своите ценности и интереси. Отмина времето, когато безрезервно можехме да разчитаме на другите.

Това означава единствено, че ако искаме да оцелеем като общност, ние, европейците, трябва по-решително да вземем съдбата си в свои ръце. Това означава, че в дългосрочен план Европа трябва да води по-активна външна политика. Ето защо трябва да сме готови да преосмислим начините си на вземане на решения и да се откажем от единодушието, където това е възможно и не нарушава договорите.

Предлагам да създадем Европейски съвет за сигурност, в който държавите членки да членуват на ротационен принцип и където важните решения да могат по-бързо да се подготвят. Трябва да създадем европейска група за бързо реагиране, с която Европа да може да действа и на мястото, където се развиват събитията. Ние постигнахме голям напредък при постоянното структурирано сътрудничество във военната сфера. Това е нещо хубаво и тук в максималната степен ще бъде подкрепяно.

Но ние трябва - и с оглед на развитията от последните години, аз казвам това напълно съзнателно – ние трябва да работим върху визията един ден да създадем истинска европейска армия. Да, така стоят нещата. Още преди четири години Жан-Клод Юнкер беше казал: „Една обща европейска армия ще покаже на света, че между европейските държави никога повече няма да има война". И моля ви - това не е никаква армия срещу НАТО – а дори може и да е ефективно допълнение към НАТО. Никой не иска да поставя под съмнение класическите връзки. Но, скъпи колежки и колеги, така ще бъде много по-лесно да се работи с нас. Ние изобщо не сме ефективен партньор при положение, че имаме над 160 отбранителни, съответно над 160 оръжейни системи, а САЩ имат само 50 или 60. При положение, че всяка страна членка за всичко си има собствена администрация, система за поддръжка и обучение. Ако искаме ефективно да използваме парите си и предвид обстоятелството, че в голяма степен се борим за едни и същи неща, можем да участваме в НАТО с обща европейска армия. И в това не виждам никакво противоречие.

Това, разбира се, включва... (*възклицания от залата*) О, тази реакция ме радва. Не ме притеснява. Свикнала съм с работата в Парламента.

Това включва съвместното разработване на оръжейни системи в Европа. И това предполага трудната и за Федерална република Германия задача да разработим обща политика за износ на оръжие, защото в противен случай не можем да действаме като единен фронт.

Второ, уважаеми госпожи и господа, не трябва да забравяме икономическия успех на Европа. Нашата сила се гради на него и той е причината гласът ни изобщо да се чува в света. Ако не сме силни икономически, няма да имаме политическо влияния.

Много се радвам, че през последните години програмата на Жан-Клод Юнкер - Планът за инвестиции за Европа, (*т. нар. план „Юнкер" – бел. ред.*), имаше значителен ефект и ние вече започнахме с инвестиции в размер на 340 милиарда или 350 милиарда евро, като до 2020 година те трябва да достигнат 500 милиарда евро. Това е добра програма за стимулиране на инвестициите. Аз съм наясно колко често вие, от Европейския парламент, сте настоявали за повече инвестиции. Това вече се случва. Но ние трябва отново да говорим по тази тема. Тъй като 340 милиарда евро, уважаеми госпожи и господа, не са „жълти стотинки", а реален принос за по-голямо благоденствие в Европа.

Разбира се, за да имаме благоденстваща Европа, ни е необходим стабилен икономически и паричен съюз. Искаме да продължим да развиваме Европейския механизъм за стабилност. Работим по въпросите на Банковия съюз; по бюджета на еврозоната – една идея, подкрепена от Германия и Франция. Смятам, че това следва да бъде тясно обвързано със средносрочната финансова перспектива.

Ние също така защитаваме позицията, че отговорността и контролът вървят ръка за ръка. Това означава, че Банковият съюз, а по-късно и Европейската схема за гарантиране на депозитите ще изискват предварително ограничаване на рисковете в националните държави. Двете неща са свързани. Европейската солидарност и личната отговорност са двете страни на една и съща монета. Ние, като Европейски съвет – най-малкото Германия и Франция, заедно работим за това и до декември ще имаме видими успехи.

Ще постигнем напредък и по една тема, която в наши дни много интензивно се обсъжда и в чието разискване и вие участвате много активно, а именно данъчното облагане в цифровия сектор.

Германия няма съмнения, че такова данъчно облагане е необходимо - нещо разбираемо в епохата на цифровизацията, но въпросът, който си задаваме, е как да го направим.

Мисля, че в традициите на добрите демократични практики трябва да вземем под внимание предложенията на Комисията, но също така трябва да можем и да добавим нещо към тях. Смятаме, че в един международен контекст най-добре би било да се намери международно решение. Ние се застъпваме за минимално данъчно облагане. Но ако това не се случи, ние не можем да чакаме до второ пришествие, а трябва да разработим европейски подход. И Германия се ангажира с това, уважаеми госпожи и господа.

Ако трябва да бъдем честни, гледайки към бъдещето и размишлявайки върху просперитета си, трябва да приемем, че днес далеч не е така, както е било преди 100 или 130 години, когато големите нововъведения са били правени, ако ли не винаги, то поне в повечето случаи в Европа. За разлика от тогава, днес много от важните иновации се създават в Азия и в Съединените американски щати. Това естествено повдига въпроса: дали континентът, на който някога беше изобретена колата, ще определя и мобилността на бъдещето?

Защото това, което ме притеснява, е, че ние не можем да произвеждаме батерийни клетки. А иначе приемам положително, че китайските компании днес инвестират в Германия. Но смятам, че трябва да положим големи усилия, за да може и в Европа да сме в състояние да овладеем задвижващите технологии на бъдещето. За да може и тук да стане възможно да произвеждаме батерийни клетки. За целта ние разполагаме с необходимите европейски инструменти. Всички те са на наше разположение, в резултат на което функционира и сегашната ни практика с чиповете.

Ние трябва да сме сред лидерите в производството на квантови компютри. Трябва да разработим обща стратегия за изкуствен интелект. Всичко това е все още възможно, защото в Европа разполагаме с мощна индустриална база. Ние можем да надграждаме върху нея и трябва да се възползваме от това обстоятелство. Научните изследвания и иновациите са от основно значение за бъдещия ни просперитет.

Третата област, уважаеми госпожи и господа, на която бих искала да обърна внимание, е свързана с въпроса за бежанците и миграцията. По време на кризата с еврото ние трябваше да преодолеем много препятствия, за да стигнем до общо решение. И въпреки всичко, ние успяхме. Но по въпроса за бежанците и миграцията Европа все още не е толкова единна, колкото би ми се искало. Това е основен въпрос, който засяга отношенията ни с всички съседни държави, и заради това трябва да намерим общи пътища за решаването му.

Ние вече постигнахме напредък. Всички сме съгласни, че се нуждаем от общата европейска система за интегрирано управление на границите. Обръщайки поглед назад, бих казала, че наистина е било лекомислено да изградим Шенгенското пространство на свободно движение и едва сега да работим по създаването на регистри на влизащите и излизащите, така че да знаем кой се намира на територията ни, а кой вече я е напуснал. Въпреки това, създаването на тези регистри е правилно. Правилно е, че развиваме „Фронтекс". По мое мнение, предложенията на Комисията са добри.

Но тук важното е: ако всяка държава членка иска да запази националните си правомощия и никоя не иска да прехвърля отговорностите си на служители на Европейската гранична и брегова охрана, то тогава те няма да могат да си свършат работата, независимо от техния широк периметър на действие и професионализъм. Ето защо ще трябва да се откажем от националните си компетенции и да действаме заедно.

Ние също така трябва да помислим как най-добре да си разпределим работата за Африка – в сферата на помощта за развитие, сътрудничеството за развитие и икономическото развитие. Днес наблюдаваме отлични резултати - нещо невъзможно преди две или три години. Сега в различни африкански държави отделните страни членки работят заедно с Комисията и така постигат много по-голям ефект, отколкото ако всички европейски страни поотделно се бяха изсипали там да помагат. Но и в тази сфера има още много какво да научим. Смятам обаче, че се движим в правилната посока.

Друг наш приоритет е да разработим обща европейска система за предоставяне на убежище. Ако всяка страна членка взима различни решения, това ще се научи от мигрантите и няма какво да се изненадваме защо на територията на Шенген настъпва вторично придвижване. От съществено значение е следното: както успяхме за вътрешния европейски пазар да развием „равнопоставени условия на конкуренция", така да разработим и общи стандарти по такива чувствителни въпроси като правото на убежище и хуманитарната отговорност. В противен случай ние няма да успеем да се справим с предизвикателствата, които поставят пред нас миграцията и бежанските потоци.

Госпожи и господа, това са само три примера от многото. Това, че имаше гласове, които се възпротивиха, означава, че съм улучила право в целта. Това е хубаво и

Още преди четири години Жан-Клод Юнкер беше казал: „Една обща европейска армия ще покаже на света, че между европейските държави никога повече няма да има война". И моля ви - това не е никаква армия срещу НАТО – а дори може и да е ефективно допълнение към НАТО. Никой не иска да поставя под съмнение класическите връзки. Но, скъпи колежки и колеги, така ще бъде много по-лесно да се работи с нас. Ние изобщо не сме ефективен партньор при положение, че имаме над 160 отбранителни, съответно над 160 оръжейни системи, а САЩ имат само 50 или 60. При положение, че всяка страна членка за всичко си има собствена администрация, система за поддръжка и обучение. Ако искаме ефективно да използваме парите си и предвид обстоятелството, че в голяма степен се борим за едни и същи неща, можем да участваме в НАТО с обща европейска армия. И в това не виждам никакво противоречие.

ме кара да се чувствам поласкана. Смятам, че хората искат Европа да се справи тъкмо с тези проблеми, които са им най-наболели. Хората си пожелават една Европа, която им дава отговори на въпросите, които ги измъчват. Това не означава, че Европа трябва да бъде навсякъде. Защото както и преди, така и сега, не всеки проблем на територията на Европа е проблем за Европа. Солидарността не означава вездесъщост. Но солидарността означава, че Европа действа там, където е необходимо, и може да го направи силно, решително и ефективно.

Убедена съм, че Европа е най-големият ни шанс за траен мир, трайно благоденствие и сигурно бъдеще. Срещата ни в Париж по покана на френския президент, която имаше за цел да си припомним ужаса от Първата световна война точно преди 100 години, трябваше още веднъж да ни накара да си дадем сметка какво се случва, когато държавите не се уважават взаимно. И какво се случва, когато съюзи като Обществото на народите, основано в резултат на Първата световна война, се провалят. Ужасите стават още по-страшни. Ето защо, не трябва да изпускаме тази европейска възможност. Дължим го на себе си, дължим го на предишното поколение, дължим го и на тези, които ще дойдат след нас. Това означава, че национализмът и егоизмът не трябва никога повече да печелят позиции в Европа, защото толерантността и солидарността са нашето общо бъдеще.

И уважаеми колежки и колеги, това е нещо, за което определено си заслужава, да направим всичко по силите си.

Сърдечно ви благодаря.

Ангела Меркел

13 ноември 2018

1 **Валтер Халщайн (1901 - 1982) е първият председател на Европейската комисия от 1958 до 1967 г.**

„Брекзит"

Драмата не е приключила. Но със споразумението, отнасящо се до оттеглянето на Великобритания от съюза, както и до политическата декларация за развитието на бъдещо партньорство, подписано в неделя (25 ноември) между 27-те страни членки на ЕС и британския премиер Тереза Мей, настъпи краят на една вълнуваща, но трагична история. Има много сигнали, че в крайна сметка след „Брекзит" ще има само губещи – и от двете страни на Ламанша. Всеки развод е болезнен.

От гледна точка на 27-те страни членки можеше и да е още по-лошо. В преговорите те запазиха единството си. Надеждите на Лондон, че ще могат с изкусителните си обещания да примамят една или друга държава членка от ЕС и по този начин да предизвикат разкол между партньорите, не се изпълниха. Напротив, имайки предвид обстоятелствата, главният преговарящ на Европейския съюз за „Брекзит" Мишел Барние и неговият екип постигнаха резултат, заслужаващ уважение.

Онова, което им помогна, беше, че британците поставиха изискване, равносилно на намирането на „квадратурата на кръга": излизане от Митническия съюз, като същевременно границите между европейската членка Ирландия и принадлежащата към Обединеното кралство Северна Ирландия да останат отворени.

Засега Обединеното кралство ще остане член на Митническия съюз, но няма да му бъде позволено да участва в оформянето на регулаторната рамка на ЕС. Това обаче не бива да предизвиква злорадство. Без британците ЕС ще бъде политически и икономически по-беден. Нима евроскептичната „желязна лейди" Маргарет Тачър не защитаваше като министър-председател идеята за единен европейски пазар без граници? Той щеше да донесе в цяла Европа, включително и оттатък Ламанша, повече благоденствие за хората и икономически просперитет.

Само бъдещето ще покаже колко ще загубят от „Брекзит" всичките близо 513 милиона граждани на ЕС.

В Лондон предстои Камарата на общините (Долната камара) да гласува резултатите от преговорите. Напълно е възможно нейният вот да е отрицателен, след което изборът ще бъде между три възможни варианта: „твърд „Брезит", нови преговори, а защо не и втори референдум?

Европартньорите биха постъпили мъдро, ако се въздържат публично да дават съвети на Лондон. Но по същия начин, по който еврочленките се бяха подготвили за сценарий „без сделка за „Брекзит", така трябва да се подготвят и за възможността „Брекзит" да бъде избегнат.

След малко повече от половин година евроизборите ще разбъркат политическите карти не само в европейския Парламент. В същото време е трудно да се говори за каквито и да било нови импулси, от каквито се опасяваха някои европейски лидери по повод „Брекзит". И силно въздействащите призиви на френския президент Макрон не предизвикват кой знае каква промяна. А немско-френският мотор, традиционно важен за европейската политика, така, както и преди, продължава да буксува.

Освен това е обезпокоително, че политическите окопи между 27-те страни членки на ЕС са станали още по-дълбоки. Политиката за бежанците продължава да разцепва Стария континент.

Има още много какво да се желае по отношение приемането на основните европейските ценности и то не само във Варшава, Будапеща или Букурещ.

А това, че една от шестте страни основателки на ЕС – Италия, е управлявана от нечестив съюз между леви и десни популисти, който следва разрушителна бюджетна политика, води след себе си до значителни рискове - не само за паричния съюз, но и за цяла Европа.

Михаел Щабенов

Франкфуртер алгемайне цайтунг, 25.11.2018

Единни, но само привидно. Рядко ЕС е бил толкова обединен около някаква идея, колкото около „Брекзит". Дори Испания, която до последния момент се противеше заради Гибралтар, накрая все пак беше убедена да преосмисли решението си. Сега всичко зависи от депутатите в британската Камара - дали ще приемат този съвсем справедлив компромис или ще се отделят от ЕС без съгласие помежду си и в условия на пълен хаос.

Последното не е желано от никого.

През май 2019 г. ще бъде избран нов състав на Европейския парламент. Националистите и десните популисти си правят сметката да спечелят много места. В същото време, във Вашингтон за американския президент Доналд Тръмп дългогодишните партньорства нямат кой знае какво значение, ако не служат изцяло на личния му интерес.

При този вътрешен и външен натиск върху Европейския съюз изглежда трудно той да бъде стабилизиран или да продължи да бъде развиван така, както например си представя френският президент Еманюел Макрон. Към това трябва да добавим, че най-важният му партньор, канцлерът Ангела Меркел, действа много предпазливо.

Много е важно оставащите 27 държави членки да си извадят верните заключения от проточилите се повече от две години преговори за „Брекзит". Сега те трябва да използват демонстрираното единство, но на други фронтове. Един пример: да, Европа има нужда от икономически растеж.

И преди няколко години на Италия щеше добре да се отрази един инвестиционен пакет. Той щеше да допринесе за намаляване на неравенствата в условията на живот в еврозоната. Но в същото време италианците трябва да се справят със структурните си проблеми, а не само да се надяват, че ако пропаднат, ще се намери някой, който да ги спаси. Дългът на страната от 2.3 трилиона евро е твърде голям, за да може надеждите им да се сбъднат.

Втори пример – европейските държави членки трябва да проявяват по-голямо единство по миграционния въпрос. Държави като Италия и Испания имат пълното основание да се чувстват изоставени от съюза по този тъй важен въпрос. Но колкото и да се усъвършенства защитата на външните граници на ЕС, без функциониращ алгоритъм за разпределяне на бежанците тя не е никакво дългосрочно решение.

А днес, уви, Великобритания, която често е действала като задкулисен посредник, няма да може да помогне. Така че, през следващите години Европа ще трябва да покаже дали наистина е толкова единна, колкото днес твърди, че е.

Марлис Укен

(със съкращения)
Ди Цайт, 25.11.2018

В следващия брой



Леонардо да Винчи и патриотизъм

През последните месеци един от лайтмотивите на френската дипломация в Италия звучи така: дори и ако отношенията между Париж и Рим да са силно влошени, не всичко е загубено, остава културният обмен. Но когато и културата изчезне, тогава на какво да разчитаме? 2019 г. трябваше да бъде изключително важна година за френско-италианските отношения заради отбелязването на 500 години от смъртта на Леонардо, роден през 1452 г. във Винчи (близо до Флоренция) и свършил дните си на 2 май 1519 г. в Кло Люсе д'Амбоаз в Тур. Сега обаче постигнатите договорености бавно, но сигурно са на път да се върнат в изходното си положение.

На 17 ноември в интервю за всекидневника „Кориере дела сера" Лучия Боргонцони (от крайно дясната „Северна лига") – зам.-министър в Министерството на културното наследство и културните дейности в Италия – заявява желание да предоговори условията на споразумението за размяна на културни ценности. По думите й, то е „немислимо". Въпросното споразумение е сключено с Лувъра от бившия министър на културното наследство Дарио Франческини (от лявоцентристката Демократическа партия), който през целия си мандат (2014 - 2018) поддържа отлични отношения с Франция.

Според споразумението, сключено през 2017 г. след месеци интензивни преговори, италианската държава обещава да помогне на Лувъра по възможно най-добрия начин, като му предостави всички произведения на Леонардо, с които разполага, за да може от октомври 2019 г. в Париж да се проведе голяма монографична изложба. Изключение прави само картината „Поклонението на влъхвите", която понастоящем се намира в музея „Уфици" във Флоренция и за която е преценено, че е в твърде лошо състояние, за да пътува. От своя страна, Лувърът е поел ангажимент да предостави на Италия всички картини на Рафаело, с които разполага, за изложба, посветена на 500 години от смъртта на този втори ренесансов гигант, която ще се чества през 2020 г. в музея „Скудерие дел Куиринале" в Рим.

Според Лучия Боргонцони, условията в споразумението са неподходящи и неравнопоставени. „Леонардо е италианец, той само е починал във Франция", казва тя. „Заемането на тези картини ще постави Италия в периферията на едно голямо културно събитие. Националният интерес не може да бъде поставен на втори план, французите не могат да имат всичко." Лучия Боргонцони смята, че заетите картини ще попречат на италианците да отбележат подобаващо творчеството на Леонардо - универсален гений и син на Италия. Освен това, Боргонцони е на мнение, че работите на Рафаело, които Лувърът ще предостави, са на много по-малка стойност в сравнение с тези на Леонардо. Не на последно място, и най-значимите произведения на Рафаело вече се намират на територията на Италия. Боргонцони подчертава, че французите само са поели ангажимент някои картини на Рафаело да пътуват за Рим, без обаче да посочат кои работи ще останат във Франция поради факта, че подлежат на реставрация.

Непосредственият ефект от този драматичен обрат е, че осигурява внезапна известност на зам.-министърката, която до този момент е много дискретна, след като в началото на лятото е назначена в Министерството на Алберто Бонисоли. Той, от своя страна, не е правил коментар по случая. Този обрат обаче напълно се вписва в политическата комуникация на италианското правителство, в чийто състав влизат две, споени от евроскептицизма, формации – антисистемното „Движение 5 звезди" и „Северна лига", и дава възможност на правителството на Джузепе Конте да влезе в ролята си на кабинета, отстраняващ несправедливости. Според Лучия Боргонцони, жестът на Дарио Франческини не е нищо друго освен поредното предателство, каквито италианските правителства не са спирали да извършват през последните години, продавайки висшите интереси на Италия - укор, който в голяма степен надвишава рамките на проблема с културния обмен.

При това добре отрепетирано говорене, Франция, с която дипломатическите отношения са почти замръзнали, е идеалната мишена. А Леонардо да Винчи, чиито творби с времето са придобили универсална аура, далеч надхвърляща света на изкуството, е най-подходящият символ. Тук става дума единствено да се съживи т. Нар. дело за „прихващане на наследство", което се води векове наред. В действителност, геният от Тоскана, който създава шедьоврите си във Флоренция, а след това в Рим и Милано, заминава с няколко от най-важните си творби за Франция през 1516 г., три години преди смъртта си. Сред тях е и най-известната от всички – „Джокондата". Така картините му по най-неоспорим начин стават част от наследството на Кралството, а след това и на френската държава. Това е причината в Лувъра да са изложени, освен „Джокондата" и „Мадоната на скалите", „Прекрасната Фериониера", „Св. Анна с Мадоната и младенеца" и „Йоан Кръстител". Това са пет от петнадесетте картини, приписвани на Леонардо, като всички те са придобити пряко от автора им.

Според масовото обществено мнение в Италия, случилото се с картините на Леонардо е несправедливо, като това чувство се задълбочава заради спомена за наполеоновите набези върху колекциите на Апенинския полуостров. И те далеч неслучайно са станали част от най-ценните артефакти в постоянните колекции на Лувъра.

В Париж се чувстват най-вече неловко. Никой не иска да налива масло в огъня с официални реакции. В Лувъра се надяват, че добрите взаимоотношения между различните директори на музеите ще дадат възможност да се намери решение, така че поне част от произведенията от италианските национални колекции да могат да бъдат показани във Франция.

Източник, добре запознат с казуса, отбелязва, че жестът на италианците е афиширан през 2015 г., като той е в отговор на обстоятелството, че Лувърът им заема две картини - „Прекрасната Фериониера" и „Йоан Кръстител". Те стават част от изложба в Милано, която е в рамките на Световното изложение „Експо 2015". Събеседникът ни също така подчертава, че от Лувъра по собствено желание са избрали изложбата да бъде представена през октомври, няколко месеца след датата на годишнината от смъртта на Леонардо да Винчи, като идеята е по този начин да се даде възможност и на италианците да отбележат събитието. Освен това, френският музей е готов да предостави на италианците в началото на годината четири от петте картини на майстора. Изключение прави „Джокондата", която не може да бъде изнасяна от музея, тъй като състоянието й не го позволява.

„При подобни инициативи" - обяснява друг дипломатически източник – „действието се развива на няколко нива: на първо ниво са връзките между директорите на музеите, които са по-скоро добри, макар и реставраторите да не са склонни да позволяват произведенията на изкуството да пътуват зад граница. Успоредно на първото се развива и второто ниво - дипломатическите отношения между Италия и Франция, които са постоянно променящи се; и днес най-малкото, което може да се каже за тях, е, че не са от най-добрите. Стигаме и до третото ниво – конкретният казус с политика Лучия Боргонцони от „Северна лига", която се стреми да си извоюва самостоятелно съществуване редом до министъра си Алберто Бонисоли, близък до „Движение 5 звезди". Нещо повече – тя е член на партия, чийто лидер [и министър на вътрешните работи] Матео Салвини постоянно търси конфронтация с Франция на Еманюел Макрон. Без съмнение, Боргонцони се опитва с малко средства да си направи реклама".

През 2018 г. един от задължителните елементи във френско-италианските отношения - двустранната среща на върха, обединяваща двете страни всяка година - трябваше да се проведе в Рим. Но постоянното напрежение между държавите доведе до това, че срещата изчезна от официалния дневен ред и на Париж, и на Рим. „Въпросът се обсъжда", уверява ни дипломатически източник, като едновременно с това признава, че Франция „все още не е получила покана".

В крайна сметка, влошаването на френско-италианските отношения рискува, наред с всички други неприятни моменти, да попречи и на планираните чествания за 500-те години от смъртта на Леонардо да Винчи.

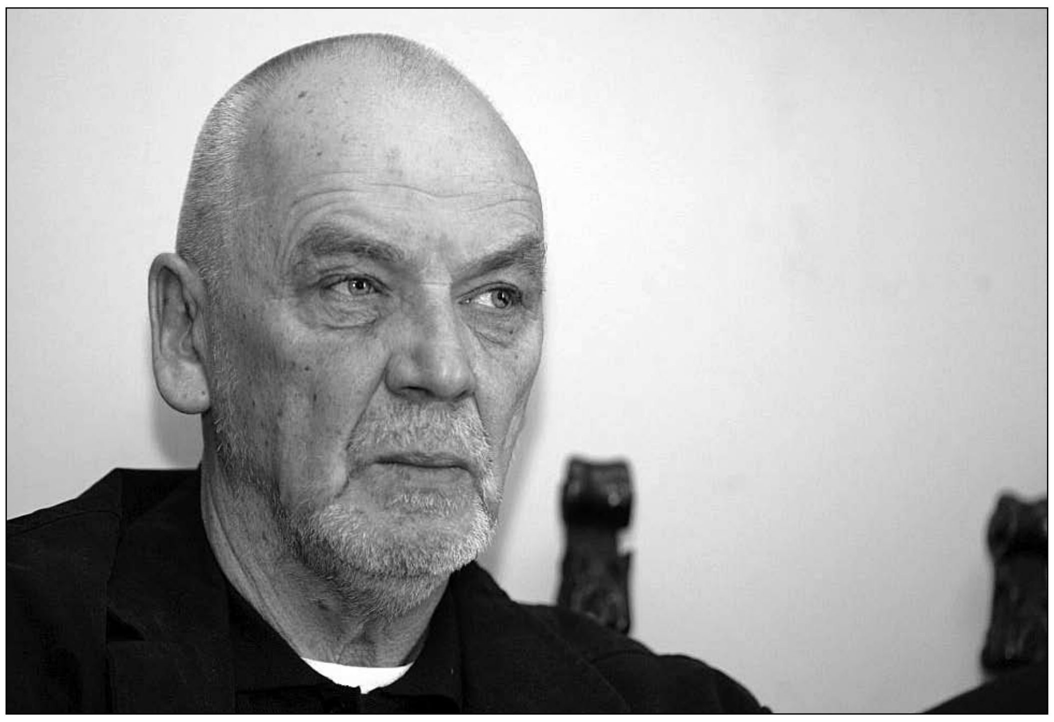
Жером Готре

Льо Монд, 23.11.2018

Превод от френски **Иван Николов**

Еймунтас Некрошюс
21. 11.1952 – 20. 11. 2018

Еймунтас Некрошюс е роден в село Пажобрис, Расейняйски район, Литва. През 1978 г. завършва руския театрален институт ГИТИС. След завръщането си в Литва работи в Държавния младежки театър, от 1993 до 1997 е режисьор на международния театрален фестивал LIFE. През 1998 във Вилнюс основава театралната студия Meno Fortas (Моята крепост). Признание му носят спектаклите в Младежкия театър на Литва „Квадрат", „Пиросмани, Пиросмани", „Любов и смърт във Верона", „Ден, дълъг като век". В историята на литовския театър Некрошюс влиза с „Хамлет", създаден за фестивала LIFE (с него е гостувал и в Пловдив – бел ред.). Режисьорът е работил много в чужбина: Италия, Русия и Аржентина.
След 26-годишно прекъсване през 2017 Некрошюс се завръща в Младежкия театър със спектакъла „Цинк" по книгата на Нобеловия лауреат Светлана Алексиевич. В Литовския театър за опера и балет е поставил няколко опери.
За руския театър Некрошюс е не по-малко важна фигура, отколкото за литовския: учил е режисура при Андрей Гончаров в ГИТИС, много е работил с руската класика, направил е няколко постановки в Москва, а литовските му спектакли често гастролират в Русия.
Спектаклите му неведнъж са триумфирали на международни фестивали.
Носител е на много награди.





Сцена от *Макбет*

Литовският гений

Некрошюс говореше с небесата

Това лято се посмяхме над болестите си, които като че ли се бяха отдалечили от нас, и си обещахме да живеем, но се случи друго...

Както казват, блазе му на този, който си отиде пръв... Но може би, след като оставам, мога да „продължа" живота му със спомени за нашите срещи...

Всъщност, бях свидетел на живота му, който беше скрит, но аз го знаех, чувствах го... Родени сме недалече един от друг... Тук, в Москва, бях свидетел на романа му с красивата сибирячка Надя Гултаева – после тя стана негова съпруга, бях кум на сватбата им. Преживяха дълъг и красив живот. И двамата се занимаваха с театър, създадоха си свой свят.

Като младежи и той, и аз бяхме луди по театъра. Беше прекрасно постоянно да говорим и мислим за театър. За нас беше нормално да репетираме по цели дни, та дори и нощем... След репетиции се разхождахме до зори, не можехме да се приберем! Събирахме се с поети, писатели, драматурзи, режисьори... Нямаше време за спане... На сутринта пиеш вода от чешмата и, без да чувстваш никаква умора – и обратно в театъра.

Помня как, когато всичко се разпадаше и държавните театри се разцепваха, той създаде независимия театър във Вилнюс. Аз работех в Академичния театър и Еймунтас неведнъж ме питаше: „Какво правиш в този „придворен" театър? Ела при нас!", но аз отговарях: „При вас е прекрасно, но разбери, и в моя театър има млади, които искат да работят. Длъжен съм да бъда там, където не достига нашият порив, нашето движение".

Завиждах му, че неговият Младежки театър е толкова сплотен, тъй като там работеше със състуденти. Този театър стана образец, беше много високо оценен в чужбина, но не и в Литва, както често се случва. Обидно е, че признанието за Некрошюс дойде отвън... Нима историята не учи на нищо? Че трябва да признаваме тези, които край нас живеят и творят! А на него не му даваха пари за *Meno Fortas*, оцеляваха трудно, бяха принудени да гастролират много. В Литва към него винаги е съществувало отношение като към чужд. Макар никога да не е бил напорист, а такъв един тих, скромен, сдържан и страшно волеви. Железен човек. Невъзможно беше да го примъкнат към някоя партия. Не се поддаваше, никога не се намесваше нито в политиката, нито в нечий живот, не подписваше никакви писма. Той беше истински мислител, неповторим.

Некрошюс създаде свой авторски, тайнствен театър. Само той си го знаеше и познаваше. И никой никога няма да разгадае тази тайна, колкото и да гледа и да анализира. Той отнесе тайната със себе си.

Некрошюс говореше с небесата, имаше такава връзка. Умееше да събира лъчите на слънцето и да изтръгва корените на живота от земята. Съединяваше ги и се получаваше трептяща вода на житейското езеро. Той събираше тази трептяща история, не бързаше, понякога беше твърде бавен, но неизменно следваше собствената си партитура. И така, не бързайки, разкриваше най-великата човешка болка.

Обединяваше ни любовта към детството. Много си говорехме за миналото и в работите му имаше нещо от онези дни. И това стана за мен критерий. Ако в спектакъла има усещане за детство, мирис на детство, вкус на хляб и звук от миналото – това вече е спектакъл, можеш да го гледаш без премигване. Защото чувстваш как всичко диша. Той много обичаше това и му остана верен. Искаше да бъде погребан не на хълма в пантеона на художниците във Вилнюс, а да се завърне при родителите си, там, в западна Литва... Тази негова последна постъпка потвърждава колко скромен човек беше. И много красив...

През последните години общувахме все по-рядко и по-рядко. Животът ни раздели, но знаехме какво се случва с всеки от нас. Аз винаги го чувствах, знаех какво прави. Навярно и той е мислел за мен...

Римас Туминас

Taetral-online.ru, 20.11. 2018 г.

Следващата спирка на времето

Театърът е най-преходното изкуство и най-трудно поддаващо се на фиксация. Некрошюс сякаш не знаеше това – принадлежащ към отиващата си порода на режисьорите-демиурзи, той създаваше не спектакли, а светове. Образите на неговия театър притежаваха такава поетична енергия и чувствена сила, че моментално ставаха иконични – отпечатваха се в колективното несъзнавано, опожаряваха зрителската памет, завинаги оставаха в нея като фантомни болки.

„Вуйчо Ваньо" (1986) започваше със заупокойна молитва и мистичен огън, потрепващ в ръцете на Астров. После ставаше ясно, че той в тъмнината е слагал банки на своята дойка.

В „Малки трагедии" (1994) Салиери се гърчеше, затиснат от рояла, на който възкръсналият Моцарт е отвинтил крак, отнасяйки със себе си тайната на божествената хармония.

В „Три сестри" (1995) Тузенбах на Владас Багдонас преди дуела лакомо обира от чинията последните трохи от своя живот.

В „Хамлет" (1997) над сцената висеше циркуляр, готов да разпори съдбата на всеки смъртен – затова не е задължително да е романтичен герой. Призракът животински ближеше юмруците на сина, търкаше с лед босите му крака и подаваше ледения блок като замръзнало оръжие на мъстта. На финала Призракът виеше като вълк над трупа и удряше с бащиния колан по барабан под молитвата „La Vergine degli angeli" от „Силата на съдбата" на Верди.

В „Макбет" (1999) група герои неведнъж скачаха от масата в пропастта на пустата сцена, наслаждавайки се в това падане-полет на мъчението на земното привличане.

Във „Фауст" (2006) изпънатите по цялата сцена въжета изглеждаха готови да се скъсат като струни, а тяхното трептене наподобяваше импулсите на кардиограма.

Отдавна е банална мисълта, че времето е главният инструмент на режисьора. Некрошюс неуморно връщаше на тази изтъркана от употреба максима първоначалния ѝ смисъл, позволяваше физически да усетиш неравното, пулсиращото движение на часовете, минутите и секундите, да го почувстваш като пластична, пространствена категория, за да я отмениш в края на краищата заради нейната безполезност. „Хамлет", „Отело" и „Макбет" на великия литовски режисьор би трябвало да заинтригуват физиците – масата на неговия театър беше толкова грамадна, че той изкривяваше пространството около себе си и забавяше хода на времето, образувайки бездънна дълбочина, от която връщането обратно е невъзможно...

Постепенно фабулата и наративът имаха за него все по-малко значение – когото и да е поставял Некрошюс, той съкращаваше словесността, изваждайки от Шекспир, Стария Завет или Гьоте сърцевината, и я изхвърляше на сцената като най-мощна поезия. В средата на 90-те театралният му език се оказа съзвучен с европейските търсения на границата между два века. Но всеки опит да се впише феноменът Некрошюс в поколенчески (най-близки до неговата възраст са Люк Бонди, Франк Касторф и Кристоф Марталер) или исторически контекст е обречен на провал. Прекалено мащабен, прекалено геометричен, за да бъде част, а не цяло, той беше някъде наоколо, но винаги встрани, имайки много повече общо с бахтинското „голямо време", отколкото с актуалния дневен ред.

Дмитрий Ренански

Colta.ru, 20.11.2018
(със съкращения)

Нищо подобно повече никога няма да видим

До 18-годишната си възраст Еймунтас Некрошюс е живял в литовско село. Всъщност, не е важно дали е расъл като истински селянин – това вече е част от неговата легенда, подобно на детския аутизъм на друг велик театрален режисьор – Робърт Уилсън. Друга част на тази легенда е литовското езичество: Балтийските страни стават християнски по-късно от другите региони на Европа, чак през XIV-XV в., и там все още е силна паметта за традиционните вярвания.

Природата, магията, близостта на отвъдния свят бяха задължителни компоненти в спектаклите на Некрошюс. Неговото селско детство непрестанно напомняше за себе си: ту коритата в „Отело", ту медните котли в „Макбет". Не е важно какви са литературните прототипи на неговите герои - шекспирови крале и принцове или чеховски помешчици - те винаги живееха в едно и също митологично пространство. Например, в московската постановка на „Вишнева градина" (2003) Лопахин почукваше по пода, за да разкаже на предците си - крепостни селяни за покупката на имението и те веднага барабаняха в отговор.

Некрошюс е единственият голям театрален режисьор на нашето време, който във всички свои най-добри спектакли работеше изключително с архаика, без да го е грижа какво се случва днес в света. При него нямаше камери, екрани и разговори по актуални теми. Обикновено, когато театърът е отдалечен от съвременността, изглежда наивен, неадекватен, остарял, но постановките на Некрошюс (дори и неуспешните) нямаше как да бъдат наречени нито наивни, нито остарели. По-скоро това беше някаква алтернативна режисура, несъвпадаща с театралния мейнстрийм.

Никой в театъра не работи така изобретателно с предметите, както умееше Некрошюс. В спектаклите му всяка минути нещо гореше, изливаше се, чупеше се, нещо вдигаха, провисваха, мъкнеха. Режисьорът почти не използваше вещи с уникален дизайн, за разлика от същия Робърт Уилсън, с когото, по принцип, има много общо. Той вземаше обикновен предмет - тръба, врата, цепеница, брадва, кашпа, изсъхнало дръвце – и му намираше необикновено приложение. Тази вещ далече невинаги означаваше нещо конкретно – да разшифроваш метафорите на Некрошюс е интересно, но съвсем не задължително занимание. Те работят не с логика, а с най-различни асоциации.

Ето най-знаменитият пример – монологът „Да бъдеш или да не бъдеш" в „Хамлет" (1997). Актьорът го произнася, стоейки под полилей. Той е направен от циркуляр, колело, свещи и ледени висулки. Огънят стапя леда, водата се стича по яката на актьора и бялата му риза се разкапва – оказва се, че е ушита от хартия. Ледът и водата в този спектакъл са свързани с бащата на Хамлет – може да се каже, че под негово влияние принцът сменя кожата си, прережда се за нов живот.

Некрошюс почти винаги поставяше класика, но отлично умееше да работи и със съвременни произведения.

Умееше да намира подход към съвременните автори – тъкмо той постави през 2005 в Болшой театър „Децата на Розентал", скандалната постмодерна опера на Леонид Десятников по либрето на Владимир Сорокин. И все пак, главните му спектакли са по класически произведения: Шекспир, Достоевски, Чехов, Гьоте.

Некрошюс е режисьор-интерпретатор, но много особен.

Когато гледаш „Отело" дори в постановки на талантливи европейски режисьори, като, да кажем, Люк Парсевал или Томас Остермайер, бързо разбираш какъв прочит ти предлагат и с какво той се различава от предишните. Некрошюс никога не спореше със старите трактовки и не се опитваше да приближи историята до зрителя – той просто пренасяше сюжета в собствената си измислена вселена и го изпълваше с нови причудливи подробности. В същия този „Отело" наказание за героя беше не толкова самата смърт, колкото перспективата да прекара задгробния си живот заедно с Яго – неговият вечен двойник и спътник.

Режисьорският метод се изгражда от много неща: от подхода към текста, пространството, музиката, светлината, от отношенията със зрителя, от представата за театъра като цяло. Най-трудно е да се прояви индивидуалност в работата с актьорите. Днес е почти невъзможно да се измисли начин на присъствието им, възможен само за спектаклите на конкретен режисьор. Но актьорите на Некрошюс е невъзможно да се сбъркат с други. Те не се стремят към естественост, но и не повтарят театралните щампи. Задачата им е да измислят нова интонация, нова мимика, нови жестове за изразяване на понятни емоции: радост, злост, отчаяние.

Некрошюс приличаше и на хореограф – налагаше на изпълнителите особена пластика, характерна само за неговите спектакли, която е сложно да се опише.

Спомняйки си Некрошюс, режисьори, актьори, театроведи повтарят едно и също: учили сме се от него, с него сме израснали, това беше нашият главен театрален опит. Познанството с неговите спектакли беше не само важен пункт от театралната програма-минимум, а и за мнозина се е превърнало във факт от личната биография. Не знам защо театралите обожават да си преразказват постановките на Некрошюс – не анализират, а именно преразказват, сякаш гениалните находки на режисьора ще станат по-добри, ако безконечно ги описват.

Всеки режисьор от Източна Европа, който се занимава с метафоричен театър, е изпитвал влиянието на Еймунтас Некрошюс. Това е и неговият сънародник Римас Туминас, който ръководи театър „Вахтангов" в Москва, и украинецът Андрий Жолдак, поставящ спектакли на големи руски и европейски сцени, и руснаците Юрий Бутусов и Кирил Серебренников. Прочее, Бутусов е най-близък до стила на Некрошюс – неговата версия на „Хамлет" в МХТ може да се смята за отдаване на почти към едноименния спектакъл на литовеца.

Но Некрошюс няма и не може да има истински последователи. По това той се различава от великите режисьори от началото на XX век: Константин Станиславски, Всеволод Мейерхолд, Евгений Вахтангов. Неговият театрален метод не е система от ясни идеи, които друг художник е способен да усвои и преработи. Това е режисура, основана на удивителния светоглед на един конкретен човек. Нищо подобно повече никога няма да видим.

Антон Хитров

Meduza, 20 ноември 2018 г.

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

www.kweekly.bg

Адрес на редакцията
1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж
e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип
Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*" ISSN - 2603-4441